

Miradas

Redaktion / Comité editorial

Dra. Franziska Neff

Institut für Europäische Kunstgeschichte/ZEGK, Universität Heidelberg, Deutschland

Prof. Dr. Matthias Untermann

Institut für Europäische Kunstgeschichte/ZEGK, Universität Heidelberg, Deutschland

Dr. Jochen Staebel

Institut für Europäische Kunstgeschichte/ZEGK, Universität Heidelberg, Deutschland

Dra. Paula Revenga

Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música, Universidad de Córdoba, España

Dra. Alicia Miguélez Cavero

Instituto de Estudos Medievais, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Dra. Montserrat Galí Boadella

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego", BUAP, Puebla, México

Dra. Paula Mues Orts

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH, México D.F., México

Dr. Pablo Amador Marrero

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México D.F., México

Impressum

Miradas

Elektronische Zeitschrift für Iberische und Ibero-amerikanische Kunst- und Kulturgeschichte

Revista digital de Historia del Arte y la Cultura Ibérica e Iberoamericana

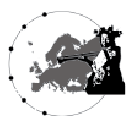
Bd. 2 (2015), Themenheft: Karibik

Online-ISSN: 2363-8087

<http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Universität Heidelberg, ZEGK-Institut für Europäische Kunstgeschichte, Iberische und Ibero-amerikanische Kunstgeschichte, Seminarstr. 4, 69117 Heidelberg, www.iek.uni-hd.de/ibero

Hauptkontakt: Dra. UNAM Franziska Neff, franziska.neff@zegk.uni-heidelberg.de



INSTITUT FÜR
EUROPÄISCHE
KUNSTGESCHICHTE



IBERISCHE UND
IBERO-AMERIKANISCHE
KUNSTGESCHICHTE

Hosted by



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

in Kooperation mit



arthistoricum.net
Internationaler Kunst

Inhaltsverzeichnis / Índice / Sumário / Table of Contents

Editorial <i>Franziska Neff</i>	2
Dossier / Dossier / Dosiê / Dossier	
Presentation: Caribbean Cultures in the Era of Esthetic Customization. Exploring the Boundaries of Visual Literacy / Culturas caribeñas en la era de la personalización estética. Explorando las fronteras de la literalidad visual <i>Carlos Garrido Castellano</i>	3
Unthinkable Duvalier <i>Martin Munro</i>	4-16
Resumen: Duvalier Impensable <i>Martin Munro</i>	17-22
On Wanting Images and Shared Responsibilities. Belkis Ramírez's <i>De la Misma Madera</i> <i>Carlos Garrido Castellano</i>	23-31
Resumen: Imágenes deseantes y responsabilidades compartidas. <i>De la Misma Madera</i> de Belkis Ramírez <i>Carlos Garrido Castellano</i>	32-35
Un desafío a la construcción de la identidad en la fotografía de Carlos Ruiz-Valarino <i>Laura Bravo López</i>	36-49
Zusammenfassung: Herausforderungen an die Identitätsbildung in der Fotografie von Carlos Ruiz-Valarino <i>Laura Bravo López</i>	50-55
Bending Bone China: Juana Valdes' Politics of the Skin <i>Josune Urbistondo</i>	56-67
Resumen: Doblando Bone China. Las políticas de la piel de Juana Valdes <i>Josune Urbistondo</i>	68-73
Kunstwerke fürs Gedächtnis / Obras dignas de recordar Obras dignas de lembrança / Art Worth Remembering	
Castillo San Felipe de Barajas / Festung San Felipe de Barajas <i>Iñigo Salto Santamaría</i>	74-79
Palacio de Valle / Palacio de Valle <i>Alexandra Ade</i>	80-86
Der Dschungel / La Jungla <i>Theresa Stärk</i>	87-92
The Dream Collector / El Recolector de sueños <i>Hanna-Sophie Steingraber</i>	93-97
Rezensionen / Reseñas / Recensões / Reviews	
Reseña: Beyond the line. Cultural narratives of the Southern Oceans <i>Kristian Van Haesendonck</i>	98-100

Editorial

Wir freuen uns, hiermit die zweite Ausgabe von *Miradas* vorstellen zu können. Diesmal handelt es sich um ein Themenheft, das sich auf unterschiedliche Weise mit dem weit gefassten Oberthema "Karibik" beschäftigt, einer vielschichtigen durch die natürliche Umgebung bestimmte Region, die von Durchmischung der Kulturen, Austausch und Interaktion geprägt ist und somit wert ist, immer wieder ins Bewusstsein gerückt und einer aufmerksamen Betrachtung unterworfen zu werden.

Den Schwerpunkt der Ausgabe bilden die Beiträge des Dossiers *Caribbean Cultures in the Era of Esthetic Customization. Exploring the Boundaries of Visual Literacy*, das von Dr. Carlos Garrido Castellano (Universität Lissabon) zusammengestellt wurde und Aufsätze von Wissenschaftlern unterschiedlicher Disziplinen vereint, die zeitgenössische Manifestationen visueller Kultur und Repräsentation in der Karibik aus einer vergleichenden Perspektive in den Blick nehmen.

In der Rubrik "Kunstwerke fürs Gedächtnis" beschäftigen sich vorwiegend Heidelberger Studenten mit Werken unterschiedlicher Gattungen und Epochen aus dem karibischen Raum, die das Dossier ergänzen, indem sie die Vielfalt der kulturellen Schöpfungen dieser Region verdeutlichen.

Eine Neuheit dieser Ausgabe ist die Rubrik Rezensionen, in der mit *Beyond the Line. Cultural narratives of the Southern Oceans* eine interdisziplinäre Annäherung an einen größeren diskursiven Kontext besprochen wird, der für die spezifischen Themen der Karibik fruchtbar gemacht werden kann.

Herzlichen Dank an alle, die zu dieser Ausgabe beigetragen haben.

Wir wünschen eine anregende Lektüre!

Nos alegramos poder presentar aquí el segundo número de *Miradas*. Esta vez se trata de un número monográfico que se acerca de distintas maneras a la amplia area temática del "Caribe", una región diversa marcada por su entorno natural y por la mezcla de culturas, el intercambio y la interacción. Por tanto merece una reiterada atención y una contemplación atenta.

El énfasis de este número está en las participaciones del dossier *Caribbean Cultures in the Era of Esthetic Customization. Exploring the Boundaries of Visual Literacy*, reunido por el Dr. Carlos Garrido Castellano (Universidad de Lisboa). Contiene aportaciones de investigadores de distintas disciplinas que revisan las manifestaciones contemporáneas de la cultura visual y la representación en el Caribe desde una perspectiva comparada.

En la sección "Obras dignas de recordar" principalmente estudiantes de Heidelberg presentan obras artísticas del ámbito caribeño, de diferentes géneros y épocas, que complementan el dossier arrojando luz a la diversidad de las creaciones culturales de esta región.

Una novedad de este número es la rúbrica de reseñas, en la cual con *Beyond the Line. Cultural narratives of the Southern Oceans* se analiza un acercamiento interdisciplinar para un contexto discursivo más amplio de las temáticas del Caribe.

Muchas gracias a quienes aportaron para este número.

¡Que disfruten la lectura!

Franziska Neff

Presentation | ***Caribbean Cultures in the Era of Esthetic Customization. Exploring the Boundaries of Visual Literacy***

Within the last decades we have witnessed a decisive turn in the development of Caribbean cultural industries. That turn, associated to an equally significant modification in the conditions on which Caribbean culture is produced, have been lead by an aperture without precedents and by the increase of the amount and the intensity of the exchanges across the region and between it and the rest of the world. That process have implied a questioning of the discourses on identity and nation and a defy to the stable visions that used to identify the national territory with the national cultural identity; furthermore, it has integrated a multiplicity of visual referents of a wide precedence in the Caribbean imaginary, generating a landscape dominated by the ambiguity and the confusion of different expressive media.

The present proposal approaches the panorama outlined above in order to confront the recent production in art and literature of Caribbean societies. By doing so, we will be able to determine the weight of a vernacular culture, with a regional reach, linked to intertextuality arose in connection to Internet and communication technologies. The concept of *visual literacy*, defined by James Elkins as the possibility of confronting the literary discourse with its iconic possibilities and, at the same time, to examine critically the narrative character of the visual, could appear as a useful tool in order to analyze comparatively an amount of proposals that defy formal and geographical categories.

However, Caribbean literacy would be attached to conditions that separate it from the framework proposed by Elkins and situated it in its boundaries. It is from that point that we assist to a more fluctuant and volatile panorama, where the crossing of genders and expressive mediums paraphrases the intertextual and auto-referential turn of Caribbean creativity.

Presentación | ***Culturas caribeñas en la era de la personalización estética. Explorando las fronteras de la literalidad visual***

En las últimas décadas hemos asistido a un desarrollo exponencial en la producción de las industrias culturales caribeñas. Ese desarrollo, asociado a una modificación igualmente significativa en las condiciones en las que la cultura caribeña es producida, difundida y consumida, ha llevado a una internacionalización sin precedentes y al aumento del número y de la intensidad de los intercambios tanto dentro de la región como de cara al resto del globo.

Dicho proceso ha implicado un cuestionamiento de los discursos basados en la identidad y la nación, así como el desafiar visiones estables que asociaban el territorio nacional con la identidad cultural. Al mismo tiempo, se han incorporado a los imaginarios caribeños una multiplicidad de referentes visuales de procedencia heterogénea, generando un paisaje dominado por la ambigüedad y la mezcla de medios expresivos.

El presente dossier se acerca a este panorama para confrontar algunos elementos de la producción artística y literaria caribeña reciente. Al hacerlo, busca determinar el peso de la cultura vernácula ligada a la intertextualidad a nivel regional. El concepto de *literalidad visual*, acuñado por James Elkins como la posibilidad de confrontar el discurso literario desde sus posibilidades icónicas y, al mismo tiempo, de examinar críticamente el carácter narrativo de las imágenes, puede servir como una herramienta útil a la hora de analizar comparativamente la producción creativa caribeña contemporánea. Sin embargo, la “literalidad caribeña” estará ligada a condiciones que la separan del panorama definido por Elkins y la sitúan en sus márgenes. Desde esta posición, encontramos un panorama más fluctuante y volátil, donde el entrecruzamiento de géneros y medios expresivos replica al viraje intertextual y meta-crítico.

Dr. Carlos Garrido Castellano (Universidade de Lisboa, AICA South Caribbean)

Unthinkable Duvalier

Martin Munro

Abstract: This article begins by referring to Michel-Rolph Trouillot’s idea that the Haitian Revolution was a largely “unthinkable” event. I then adapt this idea to representations of François Duvalier, or rather non-representations of the former president, in Haitian literature and in Raoul Peck’s film, L’Homme sur les quais. Reflecting on issues of memory and redemption, the main part of the article analyzes a recent novel by Évelyne Trouillot, and finishes with a discussion of the painting by Édouard Duval Carrié, Mardi Gras au Fort Dimanche. The article argues that Duvalier was, and remains largely, an unrepresentable and unthinkable figure in literature and film.

Keywords: Haiti, Duvalier, memory

Michel-Rolph Trouillot’s most widely quoted idea is no doubt that the Haitian Revolution “entered history with the peculiar characteristic of being unthinkable even as it happened” (Trouillot 1995, 73). This was so, Trouillot says, as it was not generally believed by Europeans that enslaved Africans and their descendants could envision freedom, “let alone formulate strategies for gaining and securing such freedom” (Trouillot 1995, 73). Foreign commentators read the news of the revolution “only with their ready-made categories,” which were “incompatible with the idea of a slave revolution” (Trouillot 1995, 73). The key element for Trouillot is the “discursive context” in which the revolution took place, and the questions it raises for Haitian historiography: “If some events cannot be accepted even as they occur, how can they be assessed later? In other words, can historical narratives convey plots that are unthinkable in the world within which these narratives take place? How does one write a history of the impossible?” (Trouillot 1995, 73). Nick Nesbitt challenges Trouillot’s claim that the Haitian Revolution was unthinkable and argues that “Kant’s defense of the French Revolution and Jacobinism renders the Haitian sequence eminently thinkable, if one only considers the slaves of Saint-Domingue as a priori human” (Nesbitt 2013, 274).

In this article, I borrow and adapt Trouillot’s idea of the unthinkable event and apply it to representations of François Duvalier, or rather non-representations of the former president, in literature, film, and in a painting by Édouard Duval Carrié. I suggest that Duvalier was, and remains largely, an unrepresentable and unthinkable figure in literature and film. Rather than a strict conceptual and critical framework for the study of Duvalier, Trouillot’s idea of the unthinkable is used rather loosely as a bridge into the theme of the difficulty of representing in art a period in Haitian history as it happens or even nearly fifty years later. Clearly, the Haitian Revolution was “unthinkable” in ways different to the Duvalier period. Although both were seen and experienced as historical aberrations, the revolution was as much an epistemological anomaly, a challenge to European thinkers who, as Susan Buck-Morrs says, were in fact thinking about the revolution, “precisely because it challenged the racism of many of their preconceptions” (Buck-Morrs 2009, 51).

The Duvalier period, by contrast, was unthinkable in the sense that to survive its violence and human rights abuses involved for many a kind of silencing, a fear of addressing, and certainly of challenging in writing or other arts the unspeakable acts that characterized the regimes. There is therefore no simple, direct conceptual continuum between the unthinkable revolution and the unwritten, unrepresented Duvalier, though in both cases historical silence creates a sense of haunting, of unfinished history that is paradoxically forgotten or ignored, but discernible and present in every aspect of contemporary reality.

As Michael Dash has argued, unlike many Latin American literary traditions, Haitian literature has arguably not produced a great dictator novel. Dash writes: “*Haitian novelists never managed to produce outstanding treatments of political dictatorship. This subgenre produced far more accomplished novels in Spanish, as we see in the work of Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez and Miguel Angel Asturias*” (Dash 1994, 458). Indeed, the best-known novel of the Duvalier dictatorship is probably Graham Greene’s *The Comedians* (1966). When they have addressed the Duvalier years, Haitian authors have tended to do so allegorically, as in René Depestre’s *Le Mât de cocagne* (1979) and Frankétienne’s *Ultravocal* (1972) or by other indirect means, such as Marie Vieux-Chauvet’s *Amour, Colère, Folie* (1969), setting her trilogy in 1939. More recently, novels by Kettly Mars, Edwidge Danticat, Marie-Célie Agnant, and Evelyne Trouillot have revisited the Duvalier era, without representing directly François Duvalier himself.

Unlike his later, allegorical depiction of the end of the Jean-Bertrand Aristide presidency in *Moloch Tropical* (2009), Raoul Peck’s *L’homme sur les quais* (1993) offers a markedly realist representation of the early 1960s. The film is set in a provincial town, and evokes the sense of terror of the early Duvalier years, notably in the effects on a bourgeois family that is torn apart when the father and mother are forced to leave Haiti for Cuba. The absence of the father in particular is keenly felt by his youngest daughter, Sarah, and she is drawn to various other male figures to fill that void. Although the film opens with the sound of one of Duvalier’s best-known speeches, the president remains as he does in many works dealing with this era, invisible, out of sight, a phantom even as he lived. At the same time, one also senses that his every word and action seep into every home, spreading terror to all parts of the country.

The unthinkable nature of Duvalier can perhaps be related to the theme of masculinity and the narrator Sarah’s confusion over father figures in particular. In Sarah’s memories of her father he is always in uniform, an *aide-mémoire* for her that she caresses in the attic, as she does the gun. The two objects appear in one key scene, in which Sarah recalls her uniformed father’s lesson to her on how to use the gun. As she pulls the trigger, Sarah looks away and the camera, in a series of rapid reverse shots, zooms in on both Sarah and her father, who are now apart, the effect of which is to create uncertainty over whom the gun is now aimed at. The memory closes with the father holding the gun, apparently aiming it at Sarah. It seems that this aspect of the memory is based not so much on what actually happened as on the way in which Sarah’s memory has processed it. In this distorted but symbolic representation of the past event, the father becomes at once Sarah’s protector and her potential assassin, something like Duvalier one might say, the deadly paterfamilias.

The confusion she feels about her father is most directly related to his betrayal of Sorel, who is accused by the macoute or Duvalierist militia man Janvier of painting anti-macoute graffiti on a wall in the town. As the “*Trois feuilles*” song plays on a radio, Sarah and her father come across Janvier, who is holding a gun to Sorel’s head in the middle of the street. In the conversation between the two militia men, the father pleads that proper procedure be followed, but Janvier prevails and the father is forced to hand Sorel over to the macoutes. As the father explains why he must pass Sorel over to Janvier, Sorel and Sarah sit together on the back seat of the car, symbolically side by side as the father betrays both of them. “*Act like a man*”, the father tells Sorel, thereby referencing the key theme of competing masculinities, which confuses Sarah and by extension the entire nation so profoundly. One is left to wonder who is a man, and what constitutes a man in such a distorted, apocalyptic reality.

Sarah’s confusion over issues of masculinity and paternity is figured in her complex relations with the three men: her father, her uncle Sorel, and the macoute Janvier. In their different ways, the three men are products of Duvalier, who remains throughout the film shadowy and apparently unrepresentable. Even in Sarah’s nightmares, Duvalier’s presence is indirect, represented again in images of the three men. When the grandmother comforts her with the words that the rape scene she witnesses is “*nothing but a bad dream*”, she suggests something of the difficulty of understanding and accepting Duvalierism as it occurred. Instant amnesia and repression of the memory appear as ways of surviving the traumatic present time for all but the broken, psychologically traumatized man, Sorel, who refuses to forget that there was a different reality before the Duvalierist disaster. “*Do you remember me?*” he asks Sarah in one moving scene, at the end of which she gently kisses him on the cheek in an act of vindication and recognition. He is also the only one who questions the apocalyptic present that the rest of society has fallen into, largely without protest. As the rest of the community celebrates a mass commemorating Duvalier’s “*Haitianization*” of the Catholic Church, Sorel is on the deserted street, drinking and offering his own fragmented critique of Duvalier. “*Who invented the macoutes?*” he asks himself, as if struck by a moment of clarity, “*And what about Duvalier?*”. Throwing his rum bottle against the wall, he walks down the middle of the street, his arms raised as if he were Jack Palance carrying his Winchester. Perhaps tellingly, it is only in a drunken state that he raises this question, as if it is only in an altered state of mind that one could accept the horror of the present. The other characters, something like future authors and filmmakers, are left with, to refer again to Trouillot, a discursive context in which events are not accepted as they occur and that creates something of a history of the impossible, and in Duvalier himself an unknowable, unthinkable figure.

Reconciliation and redemption

One of the fundamental problems in addressing the memory of the Duvalier period is that there has been no sustained official attempt to address the human rights abuses that were a primary feature of the regime. While there was a National Truth and Justice Commission set up by Jean-Bertrand Aristide in the mid 1990s to investigate the human rights violations that took place during Raoul Cedras’ military regime (1991-94) (Caple James 2010, 99-100; 200-204), there has been to date no similar initiative to investigate the Duvalier era. Given that more than 5,500 people provided

testimonies to the Aristide commission, which identified 8,667 victims and 18,629 violations of human rights (<http://www.usip.org/publications/truth-commission-haiti>), one can only imagine what those figures would be in relation to the 29-year Duvalier era. Perhaps the sheer scale of human rights abuses by the Duvaliers and the fact that virtually no family was left unaffected by those abuses would make the work of such a commission almost impossible to undertake and execute. Perhaps, too, there is no real political will to set up a commission on the Duvalier years, based on a feeling that revisiting the past in this way would create more problems politically and socially than it would resolve. And yet, in cases such as Guatemala and South Africa, such commissions have had a degree of success, and have helped considerably in the recuperation of traumatic memory, by recognizing the existence of abuse and validating the experiences of the abused (Hayner 2011, 82-83; Christie 2000). The aims, generally speaking, of truth commissions may include “*to reach out to victims, to document and corroborate cases for reparations, to come to firm and irrefutable conclusions on controversial cases and patterns of abuse, to engage the country in a process of national healing, to contribute to justice*” (Hayner 2011, 82).

In the absence of such a commission on the Duvalier era, Haitian arts and especially literature take on important memorial and testimonial functions. Novels in particular, such as Kettly Mars’s *Saisons sauvages* (2010), become means of testifying to individual and general suffering, and of keeping memories alive and thereby validating experiences that would otherwise be never spoken about and consigned to the recesses of memory in the form of unresolved trauma. This seems to be because literature is “*interested in the complex relation between knowing and not knowing*” (Caruth 1996, 3), between a memory that is real, but which is often denied and lived as untrue in order for the traumatized subject to survive in the present. Crucially, too, in Haitian literature, works of fiction at times become forums in which themes of forgiveness, redemption, and reconciliation are addressed in ways that rarely happen in public and political discourse. In the next section, I will analyze one recent novel that addresses the legacy and the memory of the Duvalier era, that foregrounds in particular the themes of redemption and reconciliation, and that as such begins to suggest a means of ending the apocalyptic cycle of history.

La Mémoire aux abois

The relationship between victim and torturer, and the question of forgiveness are explored in Evelyne Trouillot’s *La Mémoire aux abois* (2010). The title foregrounds the importance of memory and suggests that to remember is potentially a fraught, perilous act. Memory, the title suggests, is something to be kept at bay, lest it overtake completely the present and the future. In contrast to the Duvalier-related works by Peck, Mars and Danticat, Trouillot’s novel is written in an allegorical mode, so that Haiti is referred to as Quisqueya (the Taino name for the island of Hispaniola), and the names of the major figures of the Duvalier era are altered; for example, François Duvalier becomes Fabien Doréval. In this sense, the novel recalls René Depestre’s *Le Mât de cocagne* (1979), both in its treatment of history and in the allegorical mode used to remember and critique the dictatorship. In both cases, allegory seems to destabilize the concept of history as a “*fixed monument*”, by showing it

to be always the product of “*discursive practice*”. As such, allegory allows “*the possibility of transformation*” of historical discourse (Suk 2001, 6).

The possibility of transformation in the understanding of history seems to be one of Trouillot’s prime motivations in writing this novel. Indeed, and somewhat paradoxically, this allegorical novel is also perhaps the most historically accurate of the works on the dictatorship analyzed in this chapter. The novel is a medium through which historical facts and key, though in many cases little known, events are evoked, while the allegorical style saves it from being a straightforward narrative list of past events. The historical facts and anecdotes are communicated in the allegorical mode so that the reader is encouraged to rethink history and to consider the particular, rarely heard perspectives presented in the novel. The most striking and original feature of her work in this regard is the way that she focuses not on the dictator himself, but on his wife, Simone, or as she is named in the novel, Odile. The same instrument is used by Marie-Célie Agnant in her novel *Un alligator nommé Rosa* (2007), that also focuses on a figure based on Simone Duvalier, and is largely set in a hospital.

Immediately, this shifts attention away from the issues of masculinity and fatherhood that are centrally important to the Duvalier-related works of Peck, Mars, and Danticat, and on to questions of femininity, motherhood, and the ways in which women experienced and remember the dictatorship. Although the dictatorship is connected most directly in the popular memory to male figures—Duvalier himself, his chiefly male entourage, the mainly male *macoutes*, the prominently male rebels and insurgents—the novel shows that Duvalier’s wife was an absolutely essential part of the regime, and that she carefully cultivated a certain image of femininity and motherhood that complemented in many ways her husband’s public persona.

The novel specifically sets up a potentially antagonistic and troubling relationship between Odile, who lies dying in a Parisian hospital (Simone Duvalier actually died in a Paris hospital in December 1997), and her nurse, a young Haitian-born woman, whose mother was forced to leave Haiti during the Duvalier period, and who carries the full weight of that history. The novel alternates between the nurse’s first-person narration and a third-person narrator who communicates the thoughts and memories of the dictator’s wife. As in Mars’s *Saisons sauvages*, the perspective of the figure most closely related to the dictatorship is narrated in the third person, as if the author hesitates to adopt the voice of the oppressive figure, or as if there is finally something impenetrable and unknowable about such a figure. The novel is therefore a kind of silent dialogue between the two figures, and thus between the past and the present, between the apparent cause of the historical trauma and someone who lives with it every day.

Odile seems initially to the nurse to be a figure of abjection: she writes of how she would return home after work with the odor of Odile’s “*decrepit flesh*” on her hands and the image of her almost lifeless body in her mind (Trouillot 2010, 7). The visual image of the dictator’s wife is something that has been with her all of her life, as one aspect of the “*horrors*” of the *Dorévaliste* period that have haunted her existence and that of her mother. “*How could one forget it?*” she asks (Trouillot 2010, 8). The nurse has inherited from her mother the history of the dictatorship years, and the broader history of the country, which was related to her by her mother in a tone “*at once belligerent, sad and dignified*” (Trouillot 2010, 12). As in Danticat’s *The Dew Breaker* (2004), the emphasis is placed

largely on the generation that did not experience the dictatorship directly, but which now lives it as a legacy of history. As the nurse says, she has “*lived the dictatorship through a third party*”, and it is “*stuck to her skin*” as a kind of brand, marking her and determining her existence (Trouillot 2010, 99). The nurse says her childhood was “*contaminated*” by her mother’s stories of Haiti (Trouillot 2010, 17), and that her mother would not listen to her everyday concerns, which were “*anodine*” compared to the horrors that the mother had experienced (Trouillot 2010, 23). One of the effects of this history is that the nurse thinks of death constantly, and of her own suicide: the sidewalk below the hospital window “*taunts her desire to jump*” (Trouillot 2010, 9). As such, the novel suggests there is in the nurse a form of the “*fidelity to trauma*”, that La Capra writes of, “*a feeling that one must somehow keep faith with it*” (La Capra 2001, 22). “*One’s bond with the dead*”, La Capra writes, “*especially with dead intimates, may invest trauma with value and make its reliving a painful but necessary commemoration or memorial to which one remains dedicated or at least bound*” (La Capra 2001, 22).

Bound in this sense to the traumatic past, and exiled in Martinique at the age of four, the nurse carries Haiti with her in her “*injured look*”, and in the way she is taunted at school through perceived associations with poverty and the boat people (Trouillot 2010, 22). The mother and child are forced to change their names and to speak French, which to the mother seems like an “*invasion*” of her independent, Creole-speaking self (Trouillot 2010, 25). The mother’s whole existence is related to Haiti and to the terrors of the dictatorship, which she recounts endlessly to her daughter. The nurse’s narrative serves to recount in some detail the everyday horrors of the dictatorship, the lived experience that is perhaps lost in much historiography of the period. For instance, the paranoia and mistrust created by the dictatorship is suggested through the memory of schoolchildren who arrived late at school and were suspected of doing so to avoid repeating the vow of allegiance to the leader and the revolution. Immediately, the late arrival would be sure to pronounce the vow louder than the rest to avoid suspicion, not just of the child, but their entire family. In such a totalitarian society, parents sought to “*Instill fear in children to avoid any mistakes. To inculcate in them the cult of silence*” (Trouillot 2010, 54). Also, echoing Danticat’s novel, the narrator writes that many families contained victims or torturers, or both. “*Monsters and heroes, good and evil*”, she writes, “*were sometimes found together in the same family*” (Trouillot 2010, 109).

At times, the two narratives relate the same events, albeit from starkly different perspectives. For instance, following the attempted kidnapping of the dictator’s son, he issued an order for all school students to be held in their schools, and stated that if the son was hurt, the other children would all be killed. In Odile’s narrative this act is presented as a necessary show of strength to an “*ignorant people*” (Trouillot 2010, 23). By contrast, the nurse’s version, inherited from the mother, expresses the horror of parents and children alike, and remains in the narrator’s memory as one of the many “*anxieties*” that constitute her mother’s “*heritage*” (Trouillot 2010, 28). The form that this heritage takes in the present is anger, an emotion that the nurse holds on to, for fear that it might change into sadness and leave her “*with no weapon to fight despair*” (Trouillot 2010, 50).

For all that time and history separate them, the nurse and Odile have much in common, not least the anger that both hold as a heritage from the past, and the fact that Odile was herself a nurse before meeting her future husband. For both, silence is a refuge that allows (or forces) them to live in

memory, cut off from the here and now. For her part, Odile remains in silence in the hospital, and takes refuge in remembrance, a process on which she must impose some “*order*”, so that her thoughts do not “*fray*” or escape her control (Trouillot 2010, 9). She must not, for example, think of the view of the sea she had from the palace windows, or of the sunsets and the bustle of the city. For her “*peace of mind*” she feels compelled to revisit her own history, which begins not with the dead dictator, but with her four children, and her idea of herself as a “*loving and devoted mother*” (Trouillot 2010, 14). Thus, the emphasis is put on her maternal aspects rather than her role as the dictator’s spouse. This goes against her popular perception in Haiti, where she was not generally considered to be a caring mother, no doubt due to the “*austere face*” she wore as part of her public image as First Lady, a “*mask*” that “*supplanted all the others*” (Trouillot 2010, 14).

One of these other, lesser-known “*masks*” is that related to her own childhood, in which she was abandoned by her mother and sent to live in an orphanage. In contrast to the other girls in the orphanage, she would never speak of her mother, maintaining toward her a “*resolute indifference*” (Trouillot 2010, 18). Her desire for order is related to the way in which she began to structure her life in the orphanage, to how in the absence of parental love, she “*ordered her life while waiting to leave that clean and sterile prison*” (Trouillot 2010, 19). The only advantages she inherited from the “*sordid story*” of her mother’s liaison with a prominent intellectual were her light skin and her “*face with the aristocratic contours*” that would attract her future husband and allow her to always look imposing and haughty in photographs (Trouillot 2010, 19).

The further legacy of her childhood is a feeling of injustice, which validates in her mind the revenge that she seeks in adulthood. “*Beyond all other humanitarian or affective consideration*”, the narrator writes, Odile was inhabited by “*the determination to avenge herself for the disappointments of life, and the need to succeed*” (Trouillot 2010, 30). Her marriage to the future president and her position as First Lady are essentially acts of revenge and vindication that she feels justified enjoying “*In compensation for all those uncertain mornings, all the looks of disdain, all the denials signaled by a simple gesture*” (Trouillot 2010, 56). The narrative of her life as First Lady presents her as a close confidante and advisor to her husband, someone implicated fully in the affairs and workings of the president, with whom she shared “*the ecstasy of power*” (Trouillot 2010, 130). As the novel shows, the story of the dictator’s wife is of prime importance in understanding the dictatorship and the motivations of the first couple, specifically the righteous anger that was their historical legacy, and which apparently justified in their eyes the long authoritarian regime. At the same time, however, the dying Odile is liberated to some extent from the principal roles she played, as mother and spouse. She no longer wants to be “*a simple appendix*”, to the dead dictator, “*as if she could not exist independently. As if her own story had no importance in the greater scheme of things*” (Trouillot 2010, 100).

Odile’s life has a cyclical quality, in that she finds herself at the end of it as she was at its beginning: alone. Her solitude and her approaching death render her life’s “*illusions and lies*” useless, like masks that need to be shed (Trouillot 2010, 46-47). Similarly, her memories become increasingly fragmented, “*playing tricks*” on her when she tries to recall her last Christmas with her children (Trouillot 2010, 148). Tellingly, the only memory that comes to her at that time is of herself alone in

the orphanage, a period of loneliness that along with her isolation in the hospital bed serves to frame her life. All her other memories “*seem vain*”, without meaning (Trouillot 2010, 149).

The thought of exacting revenge on Odile is never far from the nurse’s mind. The older woman’s face symbolizes to the nurse “*the sum of all the horrors of a regime that left its mark on my country of origin*” (Trouillot 2010, 76). With the tables turned to some extent, she is excited by the thought of avenging and “*honoring the memory*” of her father, mother, and uncle (Trouillot 2010, 56). Revenge appears to her as a chance to renew her life, to “*make a decisive break with my past*”, she says, “*to assume it and to move beyond it*” (Trouillot 2010, 56-57). The prospect of revenge seems to liberate and rejuvenate her, and she feels young for the first time (Trouillot 2010, 62). She feels a sense of duty, that in killing Odile she would be avenging not only herself and her mother, but all the “*mutilated destinies*” of those who lived through the dictatorship (Trouillot 2010, 113).

The more the nurse thinks about killing Odile, the more she feels liberated. The “*thought of action*” begins to deliver her from her nightmares; and speculation on the best method to carry out the killing replaces hatred and anger (Trouillot 2010, 132). It also seems to free her to some extent from the past that she has inherited: her “*dives into the past*” become less “*destructive*” she says (Trouillot 2010, 132). She thinks first of poisoning Odile, then of asphyxiation (Trouillot 2010, 145).

However, as the two narratives reflect more on loss and death—the nurse mourns silently her mother, while Odile thinks of her husband’s death and her own impending demise—there is a kind of rapprochement between the two. The sight of Christmas lights outside, contrasted with the deathly atmosphere of the hospital, seems to further encourage this coming together. “*More than ever*” the nurse writes at this point, “*the immobile form on the bed seems to call to me*” (Trouillot 2010, 151). As she approaches the bed, she silently summons Odile, demanding that she look in her face, answer her questions, and “*confront justice and her memory*” (Trouillot 2010, 152). The two women share suddenly a “*lucid look*,” and Odile’s hand touches the nurse’s arm, which makes the younger woman recoil and make for the exit (Trouillot 2010, 152). As she is doing so, she hears Odile calling her name—Marie-Ange—which marks the first time that her name is pronounced in the novel. The name itself is loaded with connotations of motherhood, perfect femininity, and the possibility of redemption.

Indeed, Marie-Ange becomes the focus of the dying Odile’s attention, and the older woman seeks in her a kind of salvation. “*Was it the ultimate need to be if not loved at least understood that made her follow Marie-Ange’s footsteps?*” the narrator asks (Trouillot 2010, 154). Odile recognizes that Marie-Ange is also from Quisqueya, and given that she was also a nurse in her younger days and that she sees in Marie-Ange a sense of pride and haughtiness, one senses too that the older woman sees in the young woman a reflection of herself, distorted by time and history (Trouillot 2010, 155). For her part, Marie-Ange questions why she is showing goodwill and kindness to a woman who contributed to so many deaths and destroyed so many families, including her own. “*I must not forget that*”, she writes. However, the largely unspoken bond between the two develops, and Odile holds Marie-Ange’s wrist, the dying woman’s face suddenly alive and animated, as she makes every effort to say to the nurse “*Merci*” (Trouillot 2010, 163). The bond is apparently sealed when Odile is saved from death by the intervention of Marie-Ange, when it would have been possible for the nurse to simply let the older woman die (Trouillot 2010, 181). Questioning her reasons for saving Odile,

Marie-Ange thinks of her mother, and realizes that she could never have left the woman to die, for “*There are already so many deaths around me*” (Trouillot 2010, 182).

While these scenes seem to create a bond between the two women, the effect of this relationship is to finally begin to free Marie-Ange from the history that Odile represents. Her interactions with Odile lead Marie-Ange to a state of mind in which she is able to begin to address and apparently move beyond the nightmares of the past. “*I think*”, she says, “*that it is time for me to say farewell to my phantoms*” (Trouillot 2010, 169), the most notable of which is the murder of her own father (Trouillot 2010, 172). For the first time, too, she is able to contemplate the future in terms other than as an endless repetition of the past. “*I want to live*”, she says, “*Without this oppressive weight that has been handed down to me*” (Trouillot 2010, 180). She will build for herself, she says, “*multiple and generous spaces, intimate and complicit, where sufferings and joy cohabit, where memories and possibilities will find their place*” (Trouillot 2010, 175). It is not therefore finally through revenge that Marie-Ange finds her own salvation. Rather, it is in resisting the urge to avenge the dead that she allows herself to live, freeing herself from the past and thereby creating a sense of a life to come that will not be wholly determined by the past. Beyond the story of personal redemption, the novel stands as a powerful and relevant parable of the importance of forbearance in addressing the unfinished past in Haiti. In this sense, the novel recalls Roumain’s *Gouverneurs de la rosée* (1944), with the important difference that there is no new martyr in Trouillot’s work. Life and the living will not be saved through death, and a single unnecessary death, the author seems to suggest, is a tragedy that multiplies itself immeasurably over time, tying forever the fates of the killer and the killed.

The apocalyptic family portrait

To conclude the article, I consider briefly a painting (fig. 1) that seems to present in visual form the apocalyptic memory of the Duvaliers that Peck, Mars, Danticat, and Trouillot evoke in their works. Édouard Duval Carrié’s well-known work *Mardigras au Fort Dimanche* (1992/1993) places the Duvalier family in a cell in the notorious Port-au-Prince prison. It may be read as a satirical family portrait, a deliberately grotesque representation of the Duvaliers, created six or seven years after their departure from Haiti. The setting is important: rather than place them for their family portrait in the comfortable surroundings of the National Palace, they are presented in a dark, gangrenous cell in a way that suggests this is their true home, the setting in which their lives and historical legacy should be framed. The cell has a single small window that serves as a smaller internal frame on the outside world, with its azure skies and tropical greenery. These natural colors contrast with the darker hues of the inside of the cell. The walls are a garish green color, which suggests decay and infestation, and which in turn blends in with the green of the military general’s uniform, and with the sickly olive green color of the various figures’ exposed flesh. The walls are scarred and cracked, and adorned with three severed hands, which drip blood onto the walls. The floor is similarly cracked, indeed even more so than the walls, so much so that it almost seems like it might give way beneath them. A dark, earthy color, it may represent the land, which is so scarred and damaged that it seems liable to consume them (and the broader country) at any time.

The specific day is also significant: Mardigras, the final day of Carnival, the day on which the Carnival bands dress up in their finest costumes, and which marks the end of the excesses of the season. It is also traditionally a day of social catharsis, which plays out and to some extent resolves social tensions that have built up over time. The Duvaliers appear in this sense as a macabre Carnival band, marking the apparent end of their apocalyptic reign. All of the characters apart from Baby Doc wear dark glasses reminiscent of those worn by the macoutes, which suggests that each is as guilty of the crimes carried out by the macoutes as the militiamen themselves.



Fig. 1. Édouard Duval Carrié, *Mardigras au Fort Dimanche*, 1992/1993, oil on canvas, 59 1/16 x 59 1/16 in., Collection of the Bass Museum of Art, Gift of Mr. Sanford A. Rubenstein. Fotografía: Bass Museum of Art, Miami.

Two Duvalier daughters—Marie Denise and Ti Simone—line up in front of the military officer; the middle figure moves her head to the side as if the general is pressing himself against her. Indeed, the officer is Max Dominique, the husband of Marie Denise Duvalier, who was also a lover to all the Duvalier daughters (Nicole is represented on the front left of the painting). On the left, the Archbishop Ligondé (uncle to Jean-Claude's wife Michèle Bennet) stands, his golden cross tucked partly into his waistband, like a weapon. His robes are red only at the top, while the rest of his garment blends in with the dark colors of the rest of the group. The suggestion is that the Church like the military has been co-opted by the Duvaliers and that they must line up with the family before the people, in this portrait that is also a kind of mug shot of the nation's accused.

The center of the painting is the triangle of Papa Doc, Simone, and their son, Jean-Claude. In this regard, the painting differs from the other works discussed, in that François Duvalier is represented, although again he appears more as an allegory, a symbol, something not quite human. Although dead for more than twenty years, the old dictator is still dressed impeccably in the black suit and fedora that recall the Vodou figure of Bawon Samdi, the guardian of the cemetery. His skull is only half-eaten, which suggests how he continues to haunt Haiti both as one of the dead and as a being who is in some ways still alive. Simone is dressed in widow's clothing, while the picnic basket she carries, with a further severed hand protruding from it, presents her as a folkloric figure, a witch, or a dark-spirited mother of the nation passing out only death to the broader family.

All eyes are focused on the figure of Jean-Claude Duvalier, who stands out in his white wedding dress. Although he is at the front of the painting, he appears smaller than the other figures

and is overshadowed by them. His eyes—the only ones we see—appear nervous and directed to the group behind them, as if he is looking for direction or guidance from them. None is forthcoming from behind the others' sunglasses, and he stands meekly as an absurd parody of a strongman dictator. His cross-dressing is the most direct reference to Carnival, and seems to evoke figures like the *pisse-en-lit* in Trinidad Carnival, or more directly, the *masisi* (gay men), who “*cross dress in long gowns*” during the festival (McAlister 2002, 75). Such Carnival bands come out of Vodou societies with gay congregations, and in this sense Jean-Claude's dress is a reference to rumors of his mother's initiation as a Vodou manbo, and to his own “*reputed sexual confusions*” (Cosentino 2011, 138). In this context, the pistol he holds, close to his crotch, seems all the more a phallic object, an outward marker of virile masculinity that seems to convince no one in the room, least of all himself.

Created in the early 1990s, this work places the dead and living Duvaliers on a more or less equal footing. It seems to matter little if one is dead or alive. The painting seems to suggest that the *dechoukaj*, or uprooting, that followed the departure of the Duvaliers has not done away with them or their memory; the severed hands on the walls and in Simone's basket are still fresh with blood. The family has not been banished. It is still in Haiti, situated in a physical place—the prison—that is the site of a living memory, one that is not fully contained by the walls of the cell, in that the window looks out onto the city and the nation. The cracks on the walls and the floor suggest the relative fragility of the prison, and that over time those cracks are liable to grow until they are large enough for the inmates to escape and to run free again on the apocalyptic landscape that they did so much to create.

The painting seems in this regard to have something of a prophetic quality. The land did finally crack so dramatically on 12 January 2010, and the apocalyptic event was followed just over a year later by the return to Haiti of Jean-Claude Duvalier. Remarkably, he was welcomed at the airport by a crowd of several thousand supporters. On the other hand, long-time opponents such as Michèle Montas, the widow of the radio presenter and activist Jean Dominique, swiftly launched legal cases against him, and he was arrested on charges of theft, corruption, and misappropriation of state funds. His return to Haiti was a remarkable event: he appears as a phantom of the past, a ghostly reminder of the dreadful effects of the Duvalier era, and of the ways in which the past reappears in Haiti, and of how history turns in repetitive cycles. Jonathan Katz writes of Duvalier's return that “*The man was like a ghost, and there were ghosts all around him, in a country full of them*” (2013, 268). As Braziel writes, “*Duvalierism persists post-Duvalier. Within this historical-ideological frame, Duvalierism must be defined as a transnational, ideological, and interinstitutional nexus of force (which does not mean that it is anonymous or that individuals are not part of this State apparatus)*” (2010, 36). Jean-Claude Duvalier's trial, one thought at the time, would no doubt further shake that memory and go some way to determining whether the Duvaliers will be consigned to the collective memory or would continue to plague the Haitian present. All of this reminds us that the original Greek meaning of the word *apocalypsis* is to unveil, or uncover. The physical, material, and human damage that resulted from the earthquake has dramatically unveiled the political and social structures that created the conditions for such a terrible, apocalyptic event. With the legal case against him first being dropped and then dramatically revived (Amnesty International 2012; The Nouvelliste 2012; The Boston Herald

2013), it still seems unclear whether that unveiling and Jean-Claude Duvalier's return and now death will mark the final stage in a brutal historical cycle or will stand as a prophecy, a portent of an even deeper descent into the apocalypse.

Conclusion

As the article has shown, Duvalier remains very much an "unthinkable" and unrepresentable figure in Haitian literature and film. In each of the instances discussed, Duvalier is a shadowy, haunting presence, a figure of memory and history, but who also in important ways lives still in individual and collective consciences. Even for an artist such as Peck, who has lived much of his life outside of Haiti, Duvalier is a living presence, indeed exile seems to only intensify the memory of the dictatorship and to lead to the kinds of confrontations that one finds in Trouillot's novel. The painting does present an image of the dictator, but again this is a sort of parody, another form of indirect representation that suggests still the difficulty of evoking directly in art this most unthinkable of Haitian political figures.

Film

Peck, Raoul. 1993. *L'homme sur les quais*. France.

References

- Agnant, Marie-Célie. *Un alligator nommé Rosa*. Montreal: Les Éditions du Remue-ménage, 2007.
- Amnesty International. *Haiti: Dropping Jean-Claude Duvalier case 'a disgrace'*. 31 January 2012. Accessed 26 November 2012. URL: <http://www.amnesty.org/en/news/haiti-dropping-jean-claude-duvalier-case-disgrace-2012-01-31>
- Audition-de-Baby-Doc-au-cabinet-dinstruction*. Le Nouvelliste, 20 January 2012. Accessed 22 June 2015. URL: [http://lenouve lliste.com/lenouvelliste/article/101842/Audition-de-Baby-Doc-au-cabinet-dinstruction](http://lenouve.lliste.com/lenouvelliste/article/101842/Audition-de-Baby-Doc-au-cabinet-dinstruction)
- Braziel, Jana Evans. *Duvalier's Ghosts: Race, Diaspora, and U.S. Imperialism in Haitian Literatures*. Gainesville: University Press of Florida, 2010.
- Buck-Morss, Susan. *Hegel, Haiti, and Universal History*. Pittsburgh University Press, 2009.
- Caple James, Erica. *Democratic Insecurities: Violence, Trauma, and Intervention in Haiti*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Christie, Kenneth. *The South African Truth Commission*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2000.

- Cosentino, Donald. "Baby on the Blender: A Visual History of Catastrophe in Haiti." *Small Axe* 36 (2011): 134-54.
- Dash, J. Michael. "Exile and Recent Literature." *A History of Literature in the Caribbean*. Vol. 1, ed. A. James Arnold. Philadelphia: John Benjamins, 1994, 451-63.
- Hayner, Priscilla B. *Unspeakable Truths: Transitional Justice and The Challenge of Truth Commissions*. 2nd edition. New York: Routledge, 2011.
- Katz, Jonathan M. *The Big Truck That Went By: How the World Came to Save Haiti and Left Behind a Disaster*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- La Capra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- McAlister, Elizabeth A. *Rara!: Vodou, Power, and Performance in Haiti and its Diaspora*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Nesbitt, Nick. *Caribbean Critique: Antillean Critical Theory from Toussaint to Glissant*. Liverpool University Press, 2013.
- Roumain, Jaques. *Gouverneurs de la rosée*. Port-au-Prince: Imprimerie de l'État, «Collection Indigène», 1944.
- Suk, Jeannie. *Postcolonial Paradoxes in French Caribbean Writing: Césaire, Glissant, Condé*. Oxford University Press, 2001.
- Trenton, Daniel. *Haiti's 'Baby Doc' summoned to court after no-show*. The Boston Herald, February 2013. Accessed 22 June 2015. URL: http://www.apnewsarchive.com/2013/Haiti%27s_%27Baby_Doc%27_summoned_to_court_after_no-show/id-dcc235527b064426ac4d1d1166ea3913
- Trouillot, Evelyne. *La Mémoire aux abois*. Paris: Hoëbeke, 2010.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.
- United States Institute of Peace. *Truth Commission: Haiti*. 1 April 1995. Accessed 22 June 2015. URL: <http://www.usip.org/publications/truth-commission-haiti>

Martin Munro, Ph.D.

Winthrop-King Institute for Contemporary French and Francophone Studies

Department of Modern Languages and Linguistics

Florida State University, USA

mmunro@fsu.edu



Resumen: *Duvalier impensable*

Martin Munro

Abstract: El artículo inicia refiriéndose a la idea de Michel-Rolph Trouillot que la revolución haitiana era un acontecimiento bastante “impensable”. Luego adapta esta idea a las representaciones de François Duvalier, o más bien dicho a las no-representaciones del ex presidente en la literatura haitiana y en la película de Raoul Peck L’Homme sur les quais. En la parte central del artículo, reflexionando acerca de cuestiones de la memoria y la redención, se analiza la novela reciente La Mémoire aux abois de Évelyne Trouillot y termina con una discusión acerca de la pintura Mardi Gras au Fort Dimanche de Édouard Duval Carrié. En el artículo se argumenta que Duvalier era, y sigue siendo en gran medida, un personaje irrepresentable e impensable en literatura y cinematografía.

Palabras clave: Haití, Duvalier, memoria

La idea más difundida de Michel-Rolph Trouillot es sin duda que la revolución haitiana “entró a la historia con la característica peculiar de ser inconcebible aún cuando estaba sucediendo” (Trouillot 1995, 73). La razón residía, según opina Trouillot, en que los europeos en general no creían que los africanos esclavizados y sus descendientes podrían imaginar la libertad, “por no hablar de formular estrategias para ganar y asegurar esta libertad” (Trouillot 1995, 73). Los comentaristas extranjeros leían las noticias de la revolución “sólo con sus categorías prefabricadas”, las cuales eran “incompatibles con la idea de una revolución de esclavos” (Trouillot 1995, 73). El elemento clave para Trouillot es el “contexto discursivo”, en el cual tuvo lugar la revolución, y las cuestiones que provocó para la historiografía haitiana: “Si algunos acontecimientos no pueden ser aceptados incluso a medida que ocurren, ¿cómo pueden ser evaluados más adelante? En otras palabras ¿pueden las narrativas históricas transmitir tramas que son impensables en el mundo en el cual estas narrativas suceden? ¿Cómo se escribe una historia de lo imposible?” (Trouillot 1995, 73). Nick Nesbitt desafía la pretensión de Trouillot que la revolución haitiana era impensable y argumenta que “la defensa de Kant de la revolución francesa y del jacobinismo vuelve la secuencia haitiana eminentemente concebible, si uno considera los esclavos de Saint-Domingue a priori como humanos.” (Nesbitt 2013, 274).

En este artículo tomo prestado y adapto la idea de Trouillot de un acontecimiento impensable y la aplico a la representación de François Duvalier, o más bien la no-representación del ex presidente en literatura, película y en una pintura de Édouard Duval Carrié. Sugiero que Duvalier era y sigue siendo en gran medida un personaje no-representable e impensable en literatura y cinematografía. Menos que

como marco conceptual y crítico estricto para el estudio de Duvalier, la idea de Trouillot de lo impensable se emplea más bien de manera endeble como un puente hacia el tema de la dificultad de representar en el arte un período de la historia de Haití mientras sucedía o incluso casi cincuenta años después. Obviamente la revolución haitiana era “impensable” de manera distinta al período de Duvalier. Aunque ambos fueron percibidos y vividos como aberraciones históricas, la revolución era más bien una anomalía epistemológica, un reto para los pensadores europeos, quienes en las palabras de Susan Buck-Morrs, de hecho reflexionaban acerca de la revolución “*justo porque retó el racismo de muchas de sus preconcepciones*” (Buck-Morrs 2009, 51). El periodo de Duvalier, por el contrario, era inimaginable en el sentido que para sobrevivir su violencia y el abuso a los derechos humanos incluía para muchos una especie de silenciamiento, un miedo a abordar y sin duda a desafiar a través de la escritura u otras artes los actos indecibles que caracterizaban el régimen. Por eso no existe un continuo conceptual simple y directo entre la revolución impensable y el Duvalier no-escrito y no-representado, aunque en ambos casos el silencio histórico crea una especie de historia inquietante, inconclusa, que paradójicamente es olvidada o ignorada, pero discernible y presente en cada aspecto de la realidad contemporánea.

Como ha argumentado Michael Dash, a diferencia de muchas tradiciones literarias de América Latina, podría decirse que la literatura haitiana no ha producido ninguna gran novela de dictador. Dash escribe: “*Los novelistas haitianos nunca lograron producir tratamientos extraordinarios de la dictadura política. Este subgénero produjo novelas mucho más consumadas en español, como vemos en la obra de Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y Miguel Ángel Asturias*” (Dash 1994, 458). De hecho, la novela más conocida acerca de la dictadura de Duvalier es probablemente *The Comedians* (1966) de Graham Greene. Al referirse a los años de Duvalier los autores haitianos han tendido a hacerlo de manera alegórica, como en *Le Mât de cocagne* (1979) de René Depestre y en *Ultravocal* (1972) de Frankétienne, o de otras maneras indirectas, como Marie Vieux-Chauvet en *Amour, Colère, Folie* (1969), ubicando su trilogía en 1939. En años más recientes las novelas de Kettly Mars, Edwidge Danticat, Marie-Célie Agnant y Evelyne Trouillot han retomado la era Duvalier, sin representar directamente al mismo François Duvalier.

A diferencia de la descripción posterior y alegórica del fin de la presidencia realizada por Jean-Bertrand Aristide en su película *Moloch Tropical* (2009), *L’homme sur les quais* (1993) de Raoul Peck ofrece una representación marcadamente realista de los principios de los años sesenta. La película tiene lugar en una ciudad provincial y evoca la sensación de terror de los años tempranos de Duvalier, notablemente en los efectos sobre una familia burguesa que se desgarran, cuando el padre y la madre están forzados de abandonar el país con destino a Cuba. La ausencia del padre en particular, es sentido profundamente por su hija menor, Sarah, y ella es atraída hacia otras figuras masculinas para llenar ese vacío. Aunque la película abre con el audio de uno de los discursos más conocidos de Duvalier, el presidente sigue invisible, como lo es en muchas obras que se ocupan de esta era, fuera de la vista, un fantasma aún mientras vivía. Al mismo tiempo, también se percibe que toda palabra y acción suya se filtran en cada casa, sembrando el terror a todos los rincones del país.

La naturaleza impensable de Duvalier se relaciona con el tema de la masculinidad y la confusión del narrador Sarah acerca de figuras paternas en particular. La confusión de Sarah sobre

cuestiones de masculinidad y paternidad queda evidente en sus relaciones complejas con los tres hombres: su padre, su tío Sorel y el *macoute* Janvier. En sus diferentes formas, los tres hombres son producto de Duvalier, quien durante toda la película permanece sombrío y aparentemente irrepresentable. Los otros personajes, tal como los autores y cineastas futuros, se quedan, refiriéndose nuevamente a Trouillot, con un contexto discursivo en el cual los eventos no son aceptados en la medida que ocurren, y que crea una especie de historia de lo imposible, y con Duvalier mismo una figura incognoscible, inconcebible.

El artículo sigue argumentando que uno de los problemas fundamentales al referirse a la memoria del período Duvalier es que no ha habido ningún intento oficial sostenido para hacer frente a los abusos contra los derechos humanos que eran una característica principal del régimen. Mientras hubo una Comisión Nacional de Verdad y Justicia, puesta en marcha por Jean-Bertrand Aristide a mediados de los años noventa para investigar las violaciones a los derechos humanos que tuvieron lugar durante el régimen militar de Raoul Cedra (1991-1994) (Caple James 2010, 99-100; 200-204), hasta ahora no ha habido ninguna iniciativa similar para investigar la era Duvalier. Dado que más de 5,500 personas aportaron testimonios a la comisión de Aristide, que identificó 8,667 víctimas y 18,629 violaciones a los derechos humanos (<http://www.usip.org/publications/truth-commission-haiti>), uno sólo se puede imaginar cuáles serían estas cifras en relación a la era Duvalier que duró 29 años. Tal vez la misma escala de abusos a derechos humanos por los Duvalier y el hecho de que prácticamente ninguna familia quedó sin ser afectada por estos abusos, haría casi imposible emprender y ejecutar el trabajo de una comisión de esta naturaleza. Tal vez tampoco existe una voluntad política real de establecer una comisión para los años de Duvalier, basado en la sensación de que retomar el pasado de esta manera crearía más problemas política y socialmente de las que resolvería. Y sin embargo, en casos como los de Guatemala y Sudáfrica, estas comisiones han tenido un grado de éxito y han ayudado de manera considerable a la recuperación de una memoria traumada, al reconocer la existencia de abuso y al validar la experiencia de los abusados (Hayner 2011, 82-83; Christie 2000). Los objetivos, dicho de manera general, de las comisiones de verdad pueden incluir “*llegar a las víctimas, documentar y corroborar los casos para reparaciones, llegar a conclusiones firmes e irrefutables sobre casos controvertidos y patrones de abuso, involucrar el país en un proceso de reconciliación nacional, para contribuir a la justicia*” (Hayner 2011, 82).

Ante la falta de una comisión de este tipo respecto a la era Duvalier, las artes y sobre todo la literatura haitiana asumen funciones testimoniales y de memoria importantes. Particularmente las novelas, tales como *Saisons sauvages* (2010) de Kettly Mars, se convierten en medios de testimonio del sufrimiento individual y general, para mantener los recuerdos vivos y validando por lo tanto las experiencias que de otra manera nunca se hablarían y quedarían consignadas a los recovecos de la memoria a manera de traumas no resueltos. La razón de ello parece residir en que la literatura está “*interesada en la relación compleja entre saber y no saber*” (Caruth 1996, 3), entre un recuerdo que es real, pero que a menudo es negado y vivido como si fuera falso, para que el sujeto traumatizado pueda sobrevivir en el presente. Asimismo es crucial en la literatura haitiana que las obras de ficción a veces se convierten en foros donde los temas del perdón, la redención y la reconciliación se abordan de una manera que rara vez ocurre en el discurso público y político.

En el resto del artículo analizo una pintura y una novela reciente que abordan el legado y la memoria de la era Duvalier, que particularmente ponen en primer plano los temas de la redención y la reconciliación, y eso, como tal, comienza a sugerir un medio para poner fin al ciclo apocalíptico de la historia.

La relación entre víctima y torturador, y la cuestión del perdón son explorados en *La Mémoire aux abois* (2010) de Evelyne Trouillot. El título subraya la importancia de la memoria y sugiere que recordar es potencialmente un acto tenso, peligroso. La memoria, como el título indica, es algo que hay que mantener a raya, para que no eclipse por completo el presente y futuro. A contraposición de las obras relacionadas con Duvalier de Peck, Mars y Danticat, la novela de Trouillot está escrita de una forma alegórica, así que se refiere a Haití como Quisqueya (el nombre taíno de la isla Hispaniola) y los nombres de los personajes principales de la era Duvalier están alterados; François Duvalier, por ejemplo, se convierte en Fabien Doréval. En este sentido, la novela recuerda *Le Mât de cocagne* (1979) de René Depreste, tanto en su tratamiento de la historia como en el modo alegórico usado para recordar y criticar la dictadura. En ambos casos, la alegoría parece desestabilizar el concepto de historia como un “monumento fijo”, al mostrar que siempre es producto de una “práctica discursiva”. Como tal, la alegoría permite “la posibilidad de transformación” del discurso histórico (Suk 2001, 6).

La posibilidad de transformación en la comprensión de la historia parece ser una de las motivaciones principales de Trouillot al escribir esta novela. La novela es un medio por el cual hechos históricos y acontecimientos claves, aunque en muchos casos poco conocidos, son evocados, mientras que el estilo alegórico lo salva de ser una simple lista narrativa de sucesos pasados. Los hechos históricos y anécdotas son comunicados de una manera alegórica, así que el lector es animado a repensar la historia y a considerar las perspectivas particulares, pocas veces escuchadas, que son presentadas en la novela. La característica más llamativa y original de su trabajo en este sentido es el hecho que no se centra en el propio dictador, sino en su esposa, Simone, o como es llamada en la novela, Odile. La novela *Un alligator nommé Rosa* (2007) de Marie-Célie Agnant asimismo se enfoca en un personaje basado en Simone Duvalier y la trama se desarrolla en gran parte en un hospital. Este hecho quita inmediatamente la atención de las cuestiones de masculinidad y paternidad que son de central importancia en las obras relacionadas con Duvalier de Peck, Mars y Danticat, para girar hacia cuestiones de femineidad, maternidad y la manera en la que las mujeres experimentaron y recuerdan la dictadura. Aunque en la memoria popular la dictadura esté conectada más directamente con figuras masculinas -el mismo Duvalier, su entorno principalmente masculino, los *macoutes* en gran medida masculinos, los rebeldes e insurgentes prominentemente masculinos- la novela muestra que la esposa de Duvalier era un elemento absolutamente esencial del régimen y que ella cultivaba de manera cuidadosa una cierta imagen de femineidad y maternidad que complementaba en muchos sentidos la persona pública de su esposo.

Para cerrar el artículo considero brevemente una pintura que parece presentar de manera visual la memoria apocalíptica de los Duvalier que Peck, Mars, Danticat y Trouillot evocan en sus trabajos. La obra bien conocida de Édouard Duval Carrié *Mardigras au Fort Dimanche* (1992/1993) sitúa a la familia Duvalier en una celda de la famosa prisión de Port-au-Prince. Se lee como un retrato familiar satírico, una representación deliberadamente grotesca de los Duvalier, creada seis o siete años después

de su salida de Haití. El escenario es importante: en vez de situarlos para su retrato familiar en los entornos confortables del Palacio Nacional, son presentados en una celda oscura y gangrenosa en una manera que sugiere que ésta es su verdadera casa, el escenario donde sus vidas y su legado histórico deben enmarcarse. Creada a principios de los noventa, esta obra pone a los Duvalier muertos y vivos en un plano más o menos igual. No parece importar mucho si uno está muerto o vivo. La pintura parece sugerir que el *dechoukaj*, o desarraigo, que siguió a la salida de los Duvalier no ha acabado con ellos o con su memoria; las manos cortadas en las paredes y en la canasta de Simone siguen frescas de sangre. La familia no ha sido desterrada. Sigue en Haití, situada en un lugar físico -la prisión- que es el sitio de una memoria viva, uno que no está totalmente contenido por las paredes de la celda, porque la ventana da a la ciudad y la nación. Las grietas en las paredes y en el suelo sugieren la fragilidad relativa de la cárcel, que con el tiempo esas grietas son susceptibles de crecer hasta que sean lo suficientemente grandes como para que los internos puedan escapar y correr de nuevo libremente por el paisaje apocalíptico, a cuya creación contribuyeron tanto.



Fig. 1. Édouard Duval Carrié, *Mardigras au Fort Dimanche*, 1992/1993, óleo sobre canvas, 183.6 x 183.6 cm, Colección del Bass Museum of Art, donación del Sr. Sanford A. Rubenstein. Foto: Bass Museum of Art, Miami, USA.

Fuentes

Peck, Raoul. *L'homme sur les quais*. 1993. Película. Francia.

Bibliografía

- Agnant, Marie-Célie. *Un alligator nommé Rosa*. Montreal: Les Éditions du Remue-ménage, 2007.
- Amnesty International. *Haiti: Dropping Jean-Claude Duvalier case 'a disgrace'*. 31 January 2012. Consulta 26 noviembre 2012. URL: <http://www.amnesty.org/en/news/haiti-dropping-jean-claude-duvalier-case-disgrace-2012-01-31>
- Audition de Baby Doc au cabinet d'instruction*. Le Nouvelliste. 20 enero 2012. Consulta 22 junio 2015. URL: <http://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/101842/Audition-de-Baby-Doc-au-cabinetdinstruction>
- Braziel, Jana Evans. *Duvalier's Ghosts: Race, Diaspora, and U.S. Imperialism in Haitian Literatures*. Gainesville: University Press of Florida, 2010.
- Buck-Morss, Susan. *Hegel, Haiti, and Universal History*. Pittsburgh University Press, 2009.
- Caple James, Erica. *Democratic Insecurities: Violence, Trauma, and Intervention in Haiti*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Christie, Kenneth. *The South African Truth Commission*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2000.
- Cosentino, Donald. "Baby on the Blender: A Visual History of Catastrophe in Haiti." *Small Axe* 36 (2011): 134-54.
- Dash, J. Michael. "Exile and Recent Literature." *A History of Literature in the Caribbean*. Vol. 1, ed. A. James Arnold. Philadelphia: John Benjamins, 1994, 451-63.
- Hayner, Priscilla B. *Unspeakable Truths: Transitional Justice and The Challenge of Truth Commissions*. 2a. edición. New York: Routledge, 2011.
- Katz, Jonathan M. *The Big Truck That Went By: How the World Came to Save Haiti and Left Behind a Disaster*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- La Capra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- McAlister, Elizabeth A. *Rara!: Vodou, Power, and Performance in Haiti and its Diaspora*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Nesbitt, Nick. *Caribbean Critique: Antillean Critical Theory from Toussaint to Glissant*. Liverpool University Press, 2013.
- Roumain, Jaques. *Gouverneurs de la rosée*. Port-au-Prince: Imprimerie de l'État, «Collection Indigène», 1944.
- Suk, Jeannie. *Postcolonial Paradoxes in French Caribbean Writing: Césaire, Glissant, Condé*. Oxford University Press, 2001.
- Trenton, Daniel. *Haiti's 'Baby Doc' summoned to court after no-show*. The Boston Herald, febrero 2013. Consulta 22 junio 2015. URL: http://www.apnewsarchive.com/2013/Haiti%27s_%27Baby_Doc%27_summoned_to_court_after_no-show/id-dcc235527b064426ac4d1d1166ea3913
- Trouillot, Évelyne. *La Mémoire aux abois*. París: Hoëbeke, 2010.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995. [Traducción en el texto de Franziska Neff]
- United States Institute of Peace. *Truth Commission: Haiti*. 1 abril 1995. Consulta 22 junio 2015. URL: <http://www.usip.org/publications/truth-commission-haiti>

Martin Munro, Ph.D.

Winthrop-King Institute for Contemporary French and Francophone Studies
 Department of Modern Languages and Linguistics
 Florida State University, USA
 mmunro@fsu.edu

On Wanting Images and Shared Responsibilities. Belkis Ramírez's "De la Misma Madera"

Carlos Garrido Castellano

Abstract: This article will borrow W.J.T. Mitchell's iconological analysis in order to examine the work of Dominican artist Belkis Ramírez, whose installations show an interest in challenging the role of the spectator and in propelling her/him to act critically. I will focus here on the installation "De la misma madera", an artwork awarded the first prize in the 1994 edition of the Dominican Biennial of that year and one of the most recognized installations of contemporary Dominican art. I argue that installations such as De la misma madera exemplify the interest of contemporary Caribbean artists in troubling the position of the spectator as well as in generating a pedagogy of images that can be approached only through experience. By those means, Ramírez challenges a direct adscription of her work to the task of illustrating any specific issue. In this article I explore how this ambivalence generates a concern on expressive freedom and emotive emancipation that transcends passive contemplation and representation.

Keywords: Agency, Caribbean, Installation Art, Belkis Ramírez, Spectatorship

This article examines the artistic production of Dominican artist Belkis Ramírez, who represented her country in the 55th edition of the Venice Biennial in 2013, and whose installations have always expressed a concern on social responsibility and critical engagement with creativity and spectatorship. I will focus here on *De la misma madera* (1994), one of Ramírez's first and most celebrated and discussed installations, which had a strong repercussion in Dominican artistic milieu and helped widespreading the medium of installation art in Dominican Republic. In this article I will analyze how Ramírez's installations constitute a source of "visual pedagogy", using images as to demand an active engagement from the side of the public. *De la misma madera* constitutes a good example of the *demanding* condition of Ramírez's imagery. Their installations propel us to adopt a determinate position towards heterogeneous issues, troubling our certainty. By so doing, she produces a special awareness of the spatial context in which the artworks are inserted, challenging stable and unproblematic conceptualizations of identity and responsibility and questioning the centrality of representation within Caribbean visual practices. The question of engagement is inherent to installation art, since the medium demands the spectator to experience the artwork, engaging with the objects and the images contained in it in several ways.

Born in Santiago Rodríguez (Dominican Republic) in 1957, Ramírez was trained as an architect and as an artist at the Universidad Autónoma de Santo Domingo. Her early career is linked to engraving; nevertheless, her most important contribution to contemporary Dominican art history has to do with her interest in transcending the two-dimensional character of engraving and her incursion in sculpture and installation (Casa de América 2002, 136). Ramírez's installations occupy a central role in contemporary Dominican art, being part of an innovative position interested in experimenting with

new artistic languages and including cultural references from a transnational context. In that sense we can mention installations such as *Reloj no marques las horas* (1992) or *De la misma madera* (1994), both of them awarded in the category of installation in the Dominican national biennial. In her installations, Ramírez aims to generate a more active implication of the spectator, developing a critical regard based on images leading to a challenging of any straightforward understanding of the elements integrated in each composition.

De la misma madera exemplifies the interest of Ramírez in analyzing the limitations and the possibilities of addressing the Dominican social texture through art and images. An oversized slingshot, stuck in a pile of small rocks, aims at a mural where a composition formed by heterogeneous portraits stands for “Dominican society”. Some stones are dispersed in the floor, denoting that the artifact has already been used, but also inciting the audience to shoot again. The spectator enters the scene without knowing if she/he is committed to shoot or if she/he is part of the mural and consequently of the targeted audience. The title, *De la misma madera* (from the same wood), reinforces this interchangeable role. In this sense, *De la misma madera* exemplifies a common aspect of Ramírez’s installations of the late eighties and the early nineties: an interest for troubling the position of the public and, at the same time, to encourage new ways of looking at images taken from the public sphere and everyday contexts. Without losing a personal dimension, exemplified by the importance of the human figure and the commonness of the portraiture, Ramírez questions the position of the individuals within a social medium marked by lack of communication, by misunderstandings and exclusions. This focus on communication is important, since it portrays the interest of the artist in creating a language intertwined with vernacular sayings. She does so by referring to popular, highly suggestive expressions that become the title of her artworks (*Equipaje de mano* [Hand luggage]; *más fuerte que la hiedra* [Stronger than ivy]; *Vaivén* [Swinging]; *Con el mar a cuestras* [Carrying the sea]; *El peso de la conciencia* [The weight of conscience]; *Hermanas de sangre* [Blood Sisters] or *De la misma madera* itself can be good examples of that). (fig. 1)

In *De la misma madera*, the collection of portraits hanging on the wall presents a complicate status. At first, one may think that they are a caricature or a mirror of Dominican society. This version will lead us to a very straightforward interpretation, being the work a tool for dismantling or subverting a set of hierarchies, a very precise state of things. Many interpretations seem to corroborate this point, as the one of Laura Gil, who has interpreted this mosaic as a “metaphor of the dehumanisation and self-deception surrounding men and women” (2002, 138), or Elena Pellegrini’s, which identifies it as a “metaphor of humanity that can be understood in different ways” (1997, unpaginated). However,



Fig. 1. Belkis Ramírez, *De la misma madera*, 1994, Santo Domingo, variable dimensions.

although it acknowledges the troubling of the position of the spectator staged by the artwork, there is something lacking from this perspective. For the presence of the spectator and the device aiming at the portraits difficult the conception of those faces as mere representations of specific personalities or even as common types. As in all the production of Ramírez, there is an interest in disorienting the perception of the meaning, inserted through the introduction of a playful element that seeks to confound the position of the artwork, of the spectator, and of the artist herself. In this case, this element arises from the fact that some of the characters portrayed at the wall are less recognizable than others. They range from very precise and identifiable images to just outlined silhouettes. Those can be identified less with unknown characters than with the fractures from where the spectator is captured and included into the frame. They can be recognized, distinguished and consequently targeted, but at the same time they can be anyone else, even the person looking at them.

Looking for a point of comparison, Belgian artist James Ensor's *Self Portrait with Mask* of 1899 comes to mind when looking at Ramírez's woodprint multitude. As in the case of Ensor, we face an accumulation of distorted, caricature-like faces, yet in Ramírez's case irony is not as viral as in the self portrait of the Belgian painter. It is precisely because of this difference that we can identify ourselves with them, and even exchange our position with theirs. If we have to imagine the position that the artist occupies within this landscape, it is harder to think in an opposing or singularized one when considering *De la misma Madera*. For both the artist and the spectator share the same condition of the masked multitude. The indistinctness of all the figures reinforces Ramírez's aim of implicating the spectator and complicating her/his position. More than a fresco of Dominican society, then, the target of the *slingshot* is a structure that distorts whatever it has in front. But at the same time, it is a gate that tries to capture us, to render us part of the mosaic and to eradicate the distance between the image and the beholder. Those faces are not there just to be stared at, they stare back at us, demanding the dissolution between the position they occupy and the one we are at.

We have seen how *De la misma madera* puts the spectator in a troubled position by the ambivalence of being looking at the artwork and being included in it at the same time. But there is something else that makes us unable to describe the figures appearing in her installations as mere portraits. This "wanting *oecumene*" is looking at us as we look at them. But apart from that, ultimately, they demand another reaction from us. They want something else. In this case, our implication comes not only by the recognition that we could be any of those figures, that our position is interchangeable with theirs and we can be part of the same wooden album. Those figures are not just there to be looked at. They are asking us to shoot at them. Our response, then, is not only conditioned by our implication within a social organism to whom we belong; it is also mediated by the stimulus images generate on us. Participation, in that sense, is as important as implication, being this feature a key part of installation medium. Participation also implies the creation of new relations among persons and things that modify the meaning and the position those occupy within the installation, but also beyond it, in "real life" (Groys 2008, 73). For Groys, installation art operates as an antithesis of the techniques of reproduction outlined by Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Benjamin's aura implies the belonging to a temporal and spatial uniqueness.

Since an installation integrates objects and materials supposedly without a specific context, it re-contextualizes them.

Similarly, in Ramírez's work, images request something from us, and we are compelled to answer. Her installations can be thus read from a perspective close to the W.J.T. Mitchell's aim of picture theory, that is, to address directly not only the meaning but also the influence and ultimately, the agency of images. The distinction between picture and image is important in Mitchell's work. The distance between the two concepts is exemplified by Mitchell (2005, 85) by saying that "*you can hang a picture, but you cannot hang an image*". This distinction allows Mitchell to recognize materiality and objecthood in the visual without dismissing the conceptual side of images. For Mitchell, the role of the image goes far beyond representation, having a direct influence on our behavior and interacting with us in complex ways:

The question of desire is ideally suited for this inquiry because it builds in at the outset a crucial ambiguity. To ask, what do pictures want? Is not just to attribute to them life and power and desire, but also to raise the question of what it is they lack, what they do not possess, what cannot be attributed to them. To say, in other words, that pictures "want" life or power does not necessarily imply that they have life or power, or even that they are capable of wishing for it. It may simply be an admission that they lack something of this sort, that it is missing or (as we say) "wanting". (2005, 10)

Precisely, the multitude in *De la misma madera* appears as an uncomfortable presence because it shares the ambivalence between the mesmerizing and the harmless condition depicted by Mitchell (2008). The faces portrayed in the mural are subjected to the reaction of the audience, but at the same time they have the power of disturbing the beholder, of provoking a reaction by her/his side. It is this ambivalence what difficult an easy adscription of the artwork to a specific issue or to a specific context. This is useful in order to alert us on the dangers of over-identification that has permeated an important part of the criticism of Caribbean art of the nineties.

In *De la misma madera*, the *liveliness* of images is portrayed above all by the *slingshot* itself. Its materiality shares the concern for the environment and the human interactions present in Ramírez's work from early moments. The object that we can engage with was formerly a tree. At the same time, it exemplifies a symbolic and material process of transformation from a tree to a tool, from a living being to an image. In fact, the piece is part of a set of installations that the artist made in the early nineties. In those, she gathered several tree forks from a space under construction located by her house in Santo Domingo. The location was at the side of the Universidad Autónoma de Santo Domingo campus, in a cultural and protected environment. The consequences of modernization, then, lie at the origin of this transformation, and the artwork could be related as well with the constructive frenzy developed during the government of Joaquín Balaguer in the country. Being this reference important and present in many works of Ramírez, we will not explore it further in this case, since our main interest lies in examining how the installational practice of our artist defies the adscription to specific issues. In the same way, we can also find a concern on race and the racial definition of the nation in

historical terms, being the anxiety of categorization and differentiation introduced by the mural a reflection of the racial politics undertaken by Trujillo, as the artist asserted when I interviewed her in Santo Domingo in 2012. But to read *De la misma madera* as an ecological claim or as a direct critique towards racial politics or to some aspects of the Balaguer government is too simplistic. As we have seen, the ambivalence of the objects integrated in the installation is materialized as a demand of responsibility and implication, something reinforced by the personal history of the tree fork that now has become a weapon. The final destiny of some of the forks, burnt by the artist in a big installation placed in front of the Museo de Arte Moderno (MAM), reinforces this “animist” interpretation (fig. 2). The Museo de Arte Moderno was created in 1976 within the context of Plaza de la Cultura Juan Pablo Duarte, a cultural project promoted by President Joaquín Balaguer that included several museums and



Fig. 2. Belkis Ramírez, *Condenados*, 1996, Santo Domingo, variable dimensions. Image courtesy of the artist.

cultural institutions (Karman Cubiñá 2001, 14). The MAM is responsible of the oldest national biennial in the Caribbean, and from the nineties it developed the Caribbean Biennial out of a former UNESCO project. A sense of lack of institutional support and a need of renovating the artistic debate has been present in the agenda of many Dominican artists from the last two decades. Ramírez’s choosing of the location for this action can thus be perceived not as a specific critique towards MAM, but as a general concern on the incapacities of the national artistic system:

In front of my apartment, the Universidad Autónoma de Santo Domingo had a whole area full of trees, that part in front of us [she points]. One day I woke up with a deafening noise, they were chopping all the trees. The neighbors went out to see what was happening, and when we saw that they were cutting down everything, without knowing why, we really felt as if they were raping us all, and we asked, alarmed...It was pointless, they said they were building something, and that was all. I, without knowing what to do, as I already had the idea of El Tirapiedras, told them I was paying ten pesos (then it was a lot of money) for each tree fork they could provide me. From those forks I created several installations, I recycled the wood from one to the next one, and finally I used them for an artwork I proposed to a national biennial. I had my motivations, I wanted them to die in front of the museum, because those “sticks” had a long history for me [...] I did four installations with them. I placed them there, I planted them in concrete. I entitled the piece “Condenados”. They died out there [...] (Personal interview with the artist, Santo Domingo, 2012, our translation)

The biography of the slingshot *qua* object, thus, is significant, and reinforces the demands made by the engraved portrait mural. It embodies the contradictions of enacted violence, since it is the result of a

violent process of destruction and change that turns against the faces of the mural. It also connects with Mitchell's theorization of images as living beings that interact with us and modify our attitudes. To experience the installation, to be there, implies to alter our perception of the images and the objects that integrate it. In that sense, we are not just committed to identify ourselves with the victims of violence or with the aggressor; the display of the installation can be seen as a device that allows us to learn something from the experience of being there and from the things surrounding us. Images, or better, pictures, understood as objectified images are teaching us valuable insights about citizenship and modernization, about social involvement and ecology, about responsibility and violence.

The reach of *De la misma madera* is also connected to the emotions it evokes in the audience. The portraits in *De la misma madera* are waiting for us to shoot at them. But as they integrate us in the same photograph, as we lose sight of the distance that separates "us" from "them", as we are part of the same genealogy, we probably would not want to do it. The experience of the installation, achieved through the "wanting" nature of images, expresses its aesthetic value through the emotions and feelings it raises. As the polarization between the spectator and the actor have disappeared (or at least blurred), we are faced with the need to rethink our position within the social community and to measure our feelings towards others. An emancipative value arises, then, from engagement, as Claire Bishop has pointed out: "*This activation is, moreover, regarded as emancipator, since it is analogous to the viewer's engagement in the world. A transitive relationship therefore comes to be implied between 'activated spectatorship' and active engagement in the social-political arena*" (2005, 11).

It is also important to bear in mind that there is no narrative, no master issue in *De la misma madera*. This is a point the artist herself has strived to maintain through her career, especially to avoid the classification of her work under the label of "feminist art". Many installations made by Ramírez between 1995 and 2005 frequently included female portraits dealing with different experiences of mobility. This coincided with a period when Ramírez travelled extensively and faced the reality of Dominican women subjected to prostitution or impoverishment (fig. 3). The point made by the artist when addressing those artworks, however, does reinforce the ambivalence portrayed by installations such as *De la misma madera*. This openness is a key part of the artwork, because it increases the effectiveness of the assertive task Ramírez confers to images. In that sense, the use of installation art can be connected with the will of our artist to ensure a space for aesthetics outside the field of discourse and categorization. Identity and Over-identification appeared as a common obstacle for Caribbean artists during the nineties, when the international interest generated an anxiety that conditioned in many case the results and the interpretations. Created in the middle of the decade, *De la misma madera* achieved thus to



Fig. 3. Belkis Ramírez, *De Mar en peor*, 2001, Santo Domingo, variable dimensions. Image courtesy of the artist.

evade the subordination of aesthetics to difference, maintaining a terrain for criticism. The work of Ramírez has been often explained in terms of representation of gender and ethnic difference. A vast amount of her production has to do with female prostitution, migration and self-acceptance. In all those cases, nevertheless, a major interest in the visual and its pedagogical capacities surpasses the adscription of the meaning to a single group or single predicament, generating strong arguments against “*the fatal capture [of art] by discourse*” (Rancière 2004, 9). Seen from this perspective, Ramírez’s installations can hardly be identifiable with a reaction arose from a local, localized, context. Rather, the emphasis on emotions and experience gives its message a more open role.

Ramírez has been part of a generation of Dominican artists who have engaged actively in generating a context where innovative artistic discourses could be possible. Artists Jorge Pineda, Marcos Lora Read, Raúl Recio, Tony Capellán, Raquel Paiewonsky, David Pérez “Karmadavis” or Pascal Meccariello, to name just a few, share an interest for transforming the terrain where Dominican and Caribbean art was exhibited, discussed and distributed. All of them were decisive in promoting the use of media such as video art, installation or performance as common elements of Dominican art, defying creative notions of national art based on an immutable tradition installed by academic models. They sought to widespread a critical concern and a forum of debate which could reach the entire region. This transformation took place in a moment when Caribbean artists entered a decisive moment marked by what Sassen (2000, 215-232) has called the “*moving away of cultural locales*”. During the nineties, Ramírez and other fellow artists join some of the most important stages of the international art circuit, which echoes in their local context as a broadening of cultural critique. This process has been often explained as a consequence of postcolonial difference; as we have seen through the analysis of *De la misma madera*, it cannot be understood without the commitment of many of those artists to address this predicament from a critical position that could remain linked to esthetic presuppositions.

In this way, the trajectory of Ramírez exemplifies the possibilities that installation art opened for Caribbean artists in order to transform the politics of spectatorship implicit in their home countries and to transcend the limitations of their contexts (fig. 4 and 5).



Fig. 4. Belkis Ramírez, *Reconstruyéndonos*, 2009, Santo Domingo, variable dimensions. Image courtesy of the artist.



Fig. 5. Belkis Ramírez, *Reconstruyéndonos* (detail), 2009. Image courtesy of the artist.

Dominican installation art has been celebrated as a key factor of this process of artistic renovation within the Caribbean (Lockward 2006; Garrido 2014; Ginebra 2009; Miller 2002). Artworks such as *De la misma madera* have been recognized as major contributions to the region's art history. This article has tried to explain how those symbols of artistic modernization aimed not so much to introduce new artistic media, than to expose and subvert the contradictions of systems of representation and art genealogies. Its pedagogical interest lies, thus, not only in its ability to address specific issues, but in its capacity to foster a deeper understanding of the role of images and imageries and of our complicate relation with them. In this sense, *De la misma madera* appears not only as a valuable example of the first steps of the installational tradition, but also as a critical and complex mechanism of a still ongoing critical and emancipative project that has been significantly disregarded to this date.

Acknowledgements: This article would not have been possible without the attentive feedback of Belkis Ramírez. The main ideas I express here arose from several conversations held in Santo Domingo in multiple occasions between 2010 and 2014. I would also like to express my gratitude to the research centers where the research has been conducted: the Museo de Arte Moderno and the Universidad Autónoma de Santo Domingo, the Centro León Jimenes in Santiago de los Caballeros (Dominican Republic), Duke University Lilly Library in Durham, North Carolina, and the library of the Centro Wifredo Lam in Havana, Cuba. This research was supported by the International Project “*El artista y el dolor: El sufrimiento como límite de la representación en la cultura artística contemporánea*” [HAR2012-31321] and the Portuguese FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

References

- Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Routledge, 2005.
- Casa de América. *Arte contemporáneo dominicano*. Madrid: Casa de América, 2002.
- Elkins, James (ed.) *Visual Literacy*. London and New York: Routledge, 2008.
- Garrido Castellano, Carlos. “Conceptual Materialism. Installation Art and the Dismantling of Caribbean Historicism.” *Third Text*. 28/2 (2014): 149-162.
- Gil, Laura. “Belkis Ramírez, de la misma madera.” *Arte contemporáneo dominicano*, Madrid: Casa de América, Turner, 2002, 133-139.
- Ginebra, Freddy (ed.) *Arte dominicano joven: márgenes, género, interacciones y nuevos territorios*. Santo Domingo: Casa de Teatro, 2009.

- Groys, Boris. "The Topology of Contemporary Art." *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Terry Smith, Okwui Enwezor and Nancy Condee (eds.). Durham: Duke University Press, 2008, 71-83.
- Karman Cubiñá, Silvia. "Curador-artista-curandero." *Curador Curado*. Museo de Arte Moderno de Santo Domingo. Santo Domingo: MAM, 2001, 14.
- Lockward, Alanna. *Apremio: apuntes sobre el pensamiento y la creación contemporánea desde el Caribe*. Murcia: CENDEAC, 2006.
- Miller, Jeanette (ed.). *1844-2000. Arte dominicano. Escultura, instalaciones, medios no tradicionales y arte vitral*. Santo Domingo: Codetel, 2002.
- Mitchell, W.J.T. "Visual Literacy or Literary Visualcy?" *Visual Literacy*. James Elkins (ed.). London and New York: Routledge, 2008, 11-14.
- Mitchell, W.J.T. *What Do Pictures Want?* Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Pellegrini, Elena. "El arte de la combinación: grabados e instalaciones." *Belkis Ramírez. Al derecho y al revés*. Centro Cultural Hispánico de Santo Domingo. Santo Domingo: Centro Cultural Hispánico, 1997, 2-3.
- Rancière, Jacques. *The Politics of the Aesthetics*. London and New York: Continuum, 2004.
- Sassen, Saskia. "Spatialities and Temporalities of the Global: Elements for a Theorization." *Public Culture* 12 (1) (Winter 2000): 215-232.

Dr. Carlos Garrido Castellano
Centro de Estudos Comparatistas
Universidade de Lisboa, Portugal
cgc@campus.ul.pt



Resumen: *Imágenes deseantes y responsabilidades compartidas. “De la Misma Madera” de Belkis Ramírez*

Carlos Garrido Castellano

Abstract: El presente artículo parte del análisis iconológico de W.J.T. Mitchell para examinar la obra de la artista dominicana Belkis Ramírez, cuyas instalaciones muestran un interés en desafiar el papel del espectador e impulsarle a actuar críticamente. En este caso, me centraré en la instalación De la misma madera, una de las instalaciones más reconocidas del arte contemporáneo dominicano, galardonada con el primer premio de la bienal dominicana de 1994. Pretendo examinar cómo instalaciones como De la misma madera muestran el interés de la creación caribeña contemporánea en complicar la posición del espectador, así como en generar una pedagogía de imágenes que sólo resulta accesible a través de la experiencia directa de la obra. En ese sentido, Ramírez desafía la posibilidad de relacionar su obra con la ilustración o representación de cualquier tema específico. En este artículo exploro cómo esa ambivalencia está vinculada a la libertad expresiva y la emancipación emotiva que trasciende la contemplación pasiva y la representación.

Palabras clave: Caribe, Capacidad de actuación, Espectadores [arte], Instalaciones, Belkis Ramírez

Este artículo analiza *De la misma madera*, la instalación más celebrada de la artista dominicana Belkis Ramírez. *De la misma madera* fue producida en 1994, año en que obtuvo el primer premio en la Bienal de arte dominicano de ese mismo año. La instalación presenta una honda que se yergue ante un montón de piedras; frente a él, un muestrario de retratos. El espectador puede circular libremente, tomando el papel que desee. *De la misma madera* ejemplifica el interés de Ramírez en analizar las limitaciones y las posibilidades de abordar la sociedad dominicana a través de imágenes. La instalación comparte una peculiaridad de la obra que Ramírez produce en los ochenta y noventa: un interés en problematizar la situación del espectador, y, al mismo tiempo, en forzar nuevas miradas a elementos tomados de contextos cotidianos y de la esfera pública dominicana.

Los retratos que encontramos colgando del muro en *De la misma madera* presentan una posición complicada. A primera vista, podrían identificarse como una caricatura de la sociedad dominicana, si bien esta interpretación llevaría a una lectura demasiado directa de la instalación. Es difícil reconocer en esos rostros elementos reconocibles. Al igual que ocurre en otras obras de la artista, hay un interés en desorientar la percepción del espectador y su capacidad para dotar cada obra de un sentido único. Una posibilidad diferente surge si tenemos en cuenta que los rostros que aparecen en el mural no sólo forman una composición;

están ahí para que les disparemos. Nos piden que les disparemos. Nuestra respuesta, entonces, no sólo está condicionada por nuestra pertenencia a esa ecúmene; también se encuentra mediada por los estímulos que las imágenes nos producen.

La propia naturaleza del *Tirapiedras* resulta también controvertida. Se trata de un objeto transformado, cuya “vida” va más allá de la propia instalación, ya que Ramírez lo utilizará después en otras composiciones para más tarde destruirlo. En *De la misma madera*, la “vitalidad” de las imágenes queda demostrada sobre todo por el propio *Tirapiedras*. Su materialidad participa de la preocupación por el medio ambiente y las interacciones humanas presentes en la obra de Ramírez desde un momento temprano. El objeto fue en su inicio un árbol. Al mismo tiempo, lo que encontramos ahora representa un proceso de transformación, tanto simbólica como material, de un árbol a una herramienta. De hecho, la obra es parte de un conjunto de instalaciones que la artista hizo a principios de los noventa. En dichas instalaciones, reunió varios troncos de árboles que se encontraban en un espacio en construcción cercano a la casa de la artista en Santo Domingo. La ubicación del lugar es significativa, puesto que los árboles se encontraban al lado del campus de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, un entorno cultural protegido. Las consecuencias de la modernización y la transformación del espacio urbano se encuentran, por tanto, relacionadas con la transformación que encontramos en la instalación, y la obra puede ser relacionada con el frenesí constructivo desarrollado durante el gobierno de Joaquín Balaguer en el país. Siendo esta referencia importante en la obra de Ramírez, en este artículo optaré por no desarrollarla, puesto que mi principal interés consiste en explorar cómo la práctica de la instalación desafía la adscripción de cada obra a temas específicos. Como hemos visto, la ambivalencia del dispositivo instalativo que Ramírez diseña evita cualquier posibilidad de limitar el significado de la obra con alusiones directas. La interpretación de Ramírez subraya esa opción:

Enfrente de mi apartamento, la Universidad Autónoma tenía toda esa parte llena de árboles, esa parte que está delante de nosotros [señala]. Un día nos levantamos con unos ruidos ensordecedores, y era que estaban derribando todos los árboles. Los vecinos salimos a ver qué pasaba, y cuando vimos que estaban derribando todo, sin saber para qué, ni nada, nos sentimos realmente como si nos estuvieran violando a nosotros mismos, y preguntamos, alarmamos [...] No valía de nada, dijeron que iban a hacer una construcción, nada más. Yo, sin saber qué hacer, como ya tenía la idea del Tirapiedras, les dije a ellos que les iba a pagar diez pesos (en ese tiempo era mucho dinero) por cada horqueta que encontraran. Fueron tantas, que luego tuve que decir que no necesitaba más. De esas horquetas nacieron varias instalaciones, yo iba reciclando la madera, y al final las propuse para una obra en una bienal (en el exterior). Yo tenía mis motivaciones, quería que se murieran frente al museo, porque esos palos tenían demasiada historia para mí. Cuatro instalaciones hice con ellos. Los puse ahí, los sembré en cemento. Se llamaba, Condenados. Se murieron ahí. (Entrevista personal a la artista, Santo Domingo, 2012)

Finalmente, *De la misma madera* muestra un interés en cuestionar las emociones de la audiencia. Los retratos del muro están ahí “para que les disparemos”, pero al mismo tiempo son lo suficientemente ambiguos para generar la idea de que el espectador también pertenece al mismo grupo, que su posición no es clara. No hay, por otro lado, una narrativa maestra en *De la misma madera*, una interpretación evidente. Resulta difícil adscribir la obra de Ramírez a una temática específica, a pesar de que en muchas ocasiones se la ha relacionado con el feminismo. En ese sentido, la obra de Belkis Ramírez desafía categorizaciones, ofreciendo al espectador la posibilidad de cuestionar su posición ante la obra y también ante temas vitales como la violencia, la prostitución, la marginación o la memoria.



Fig. 1. Belkis Ramírez, *De la misma madera*, 1994, Santo Domingo, dimensiones variables. Fotografía: cortesía de la artista.



Fig. 2. Belkis Ramírez, *Condenados*, Santo Domingo, 1996, dimensiones variables. Fotografía: cortesía de la artista.



Fig. 3. Belkis Ramírez, *De Mar en peor*, 2001, Santo Domingo, dimensiones variables. Fotografía: cortesía de la artista.

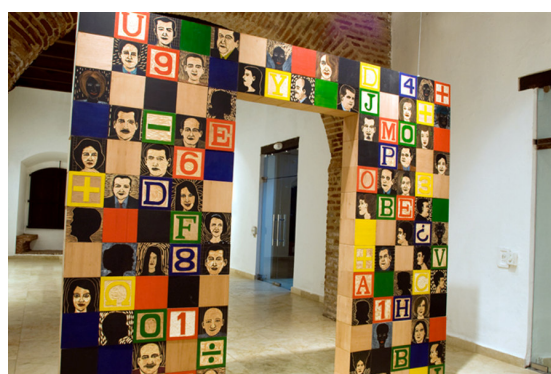


Fig. 4. Belkis Ramírez, *Reconstruyéndonos*, 2009, Santo Domingo, dimensiones variables. Fotografía: cortesía de la artista.

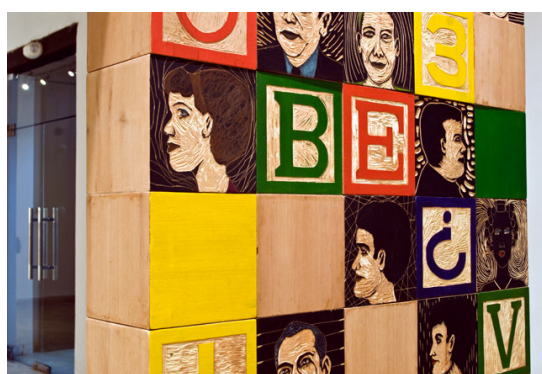


Fig. 5. Belkis Ramírez, *Reconstruyéndonos (detalle)*, 2009. Fotografía: cortesía de la artista.

Bibliografía

- Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Routledge, 2005.
- Casa de América. *Arte contemporáneo dominicano*. Madrid: Casa de América, 2002.
- Elkins, James (ed.) *Visual Literacy*. London and New York: Routledge, 2008.
- Garrido Castellano, Carlos. "Conceptual Materialism. Installation Art and the Dismantling of Caribbean Historicism." *Third Text*. 28/2 (2014): 149-162.
- Gil, Laura. "Belkis Ramírez, de la misma madera." *Arte contemporáneo dominicano*, Madrid: Casa de América, Turner, 2002, 133-139.
- Ginebra, Freddy (ed.) *Arte dominicano joven: márgenes, género, interacciones y nuevos territorios*. Santo Domingo: Casa de Teatro, 2009.
- Groys, Boris. "The Topology of Contemporary Art." *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Terry Smith, Okwui Enwezor and Nancy Condee (eds.). Durham: Duke University Press, 2008, 71-83.
- Karman Cubiñá, Silvia. "Curador-artista-curandero." *Curador Curado*. Museo de Arte Moderno de Santo Domingo. Santo Domingo: MAM, 2001, 14.
- Lockward, Alanna. *Apremio: apuntes sobre el pensamiento y la creación contemporánea desde el Caribe*. Murcia: CENDEAC, 2006.
- Miller, Jeanette (ed.). *1844-2000. Arte dominicano. Escultura, instalaciones, medios no tradicionales y arte vitral*. Santo Domingo: Codetel, 2002.
- Mitchell, W.J.T. "Visual Literacy or Literary Visualcy?" *Visual Literacy*. James Elkins (ed.). London and New York: Routledge, 2008, 11-14.
- Mitchell, W.J.T. *What Do Pictures Want?* Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Pellegrini, Elena. "El arte de la combinación: grabados e instalaciones." *Belkis Ramírez. Al derecho y al revés*. Centro Cultural Hispánico de Santo Domingo. Santo Domingo: Centro Cultural Hispánico, 1997, 2-3.
- Rancière, Jacques. *The Politics of the Aesthetics*. London and New York: Continuum, 2004.
- Sassen, Saskia. "Spatialities and Temporalities of the Global: Elements for a Theorization." *Public Culture* 12 (1) (Winter 2000): 215-232.

Dr. Carlos Garrido Castellano
Centro de Estudos Comparatistas
Universidade de Lisboa, Portugal
cgc@campus.ul.pt

Un desafío a la construcción de la identidad en la fotografía de Carlos Ruiz-Valarino

Laura Bravo López

Abstract: La obra fotográfica del artista puertorriqueño Carlos Ruiz-Valarino plantea un marcado contraste con una de las tradiciones más arraigadas en la historia del arte de esta isla del Caribe, que es la representación de una identidad cultural construida a través de símbolos. Recurriendo a la parodia a través de tres géneros pictóricos, como son el paisaje, el retrato y el objeto (en el marco de la naturaleza muerta), Ruiz-Valarino cuestiona los símbolos que reiteradamente se emplean en la construcción de un concepto tan controvertido como es el de identidad, conversando para ello con la tradición iconográfica de la fotografía antropológica y etnográfica, así como la de la ilustración científica o la caricatura.

Palabras clave: Fotografía, iconografía, antropología, etnografía, Puerto Rico

La producción y los intereses artísticos de Carlos Ruiz-Valarino (San Juan de Puerto Rico, 1967) conforman una apuesta por la fotografía como un medio de densa carga conceptual, en detrimento del arraigado valor documental que tradicionalmente se le ha atribuido. A través de ella, este creador plástico efectúa un replanteamiento de algunas de las convenciones culturales e ideológicas que se han empleado a lo largo de la historia del arte, especialmente la puertorriqueña, para construir visualmente la identidad de un pueblo o de una cultura. En unas recientes declaraciones, el mismo Ruiz-Valarino así lo confirmaba: “Mis trabajos plantean mis reflexiones sobre mi yo y mi entorno físico, geográfico, político y social. El paisaje es una metáfora que utilizo para hablar de todos esos elementos” (Barceló). No solo el paisaje, sino que también otros géneros como el retrato o la representación de objetos —en el marco de la naturaleza muerta—, se presentan como una sátira por episodios de la configuración de un asunto crucial en el arte puertorriqueño: el de la identidad y el de todas las metáforas con las que se construye visualmente este controvertido concepto, conversando para ello con la tradición iconográfica de la fotografía antropológica y la etnográfica, así como la de la ilustración científica y la caricatura.

Retrato

La documentación visual de etnias, naciones o culturas ha tenido en la fotografía, desde sus primeras décadas de desarrollo a mediados del siglo XIX, una de sus principales herramientas. Partiendo de ese marco, Ruiz-Valarino se lanza a una quijotesca empresa en 2004, cuando presenta la serie *Puertorriqueño-ña*, con la que pretende, con apariencia fría, limpia y objetiva, representar la tipología física más característica que puede hallarse entre los habitantes de esta isla del Caribe. El talante de este proyecto no es nuevo en la historia reciente del medio, como tampoco lo son sus poco inocentes y

sí incisivas intenciones. Un caso paradigmático es *The Americans*, un conjunto de ochenta y tres imágenes a las que Robert Frank, un fotógrafo nacido en Suiza, logra reducir su personal hallazgo de lo que significaba, en 1955, ser estadounidense. En un viaje artístico de dos años, este mítico proyecto de carácter fotoetnográfico hacía relucir la heterogeneidad que implicaba tal gentilicio, los símbolos que representaban su iconología nacional (banderas, automóviles, uniformes, el mundo del espectáculo y de la política), sus contradicciones, sus glorias y, cómo no, también sus miserias (Kerouac 2000, 5-9).

¿Cuál sería la representación prototípica, si es que puede reducirse a una, del puertorriqueño y de la puertorriqueña? Las fabricaciones de Carlos Ruiz-Valarino simulan haber logrado una particular objetividad con el apoyo de otros medios. Uno de ellos es el texto, con el empleo de pronombres personales, concretamente la tercera persona, masculina y femenina, en singular y en plural, para designar los tipos característicos que representan sendos gentilicios. La ironía de tal síntesis abstracta, que gana en irrealidad a medida que se reduce, es a su vez ilustrada por trillados convencionalismos, como el de la belleza, la sensualidad y la coquetería en la representación de la mujer, así como el tono de piel *trigueño*, el carácter bullanguero y la algarabía en las celebraciones colectivas (fig. 1). No faltan también irónicos giros que plantean la arbitrariedad de los estereotipos, como es la misma elección de la figura masculina (él), autorretrato del artista, para representar al boricua, algo que es el protagonista, pero no en su forma típica, pues vivió también bastantes años de su niñez y su juventud con parte de su familia española (fig. 2).

Existen otras fuentes que podemos encontrar en esta serie, más lejanas en el tiempo pero más próximas en su propósito iconográfico. Para ello, hay que remontarse hasta mediados del siglo XIX, a aquellas décadas en las que la fotografía estaba conformando sus convenciones funcionales,



Fig. 1. Carlos Ruiz-Valarino, *Boricua*, serie *Puertorriqueño-ña*, 2004, impresión cromogénica, 122 x 122 cm, Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Fotografía: cortesía del artista.

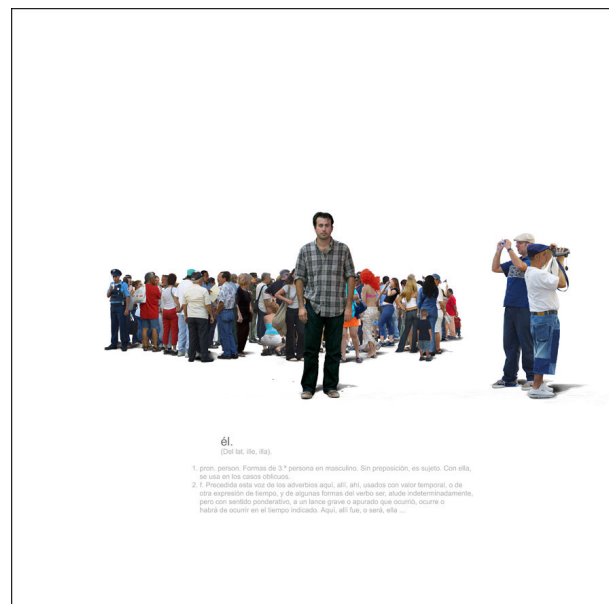


Fig. 2. Carlos Ruiz-Valarino, *Él*, serie *Puertorriqueño-ña*, 2004, impresión cromogénica, 122 x 122 cm, Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Fotografía: cortesía del artista.

documentales y descriptivas, concretamente como herramienta de la antropología y la etnografía. En el marco de la expansión colonialista europea, fueron cientos los viajeros y exploradores que, como los británicos William Johnson y William Henderson en India o el francés Désiré Charnay en África, Indonesia, Australia, América Central y del Sur, se aventuraron en la investigación y la documentación de tipos humanos, de su entorno y de sus creaciones por todo el mundo (Falconer 2004, 57-58; Davis 1981, 11-36). La mirada occidental europea construiría en aquel entonces sus particulares convenciones académicas y científicas, empleando para ello la fotografía como una poderosa herramienta, fría y objetiva.

A través de una toma frontal y de cuerpo entero, los nativos de tierras lejanas aparecían, en solitario o en grupo, con sus prendas típicas y en el marco de sus característicos paisajes o sus

ámbitos de vida cotidiana (fig. 3). La serie de Ruiz-Valarino plantea, también, nítidas similitudes con la de otros fotógrafos que, sin salir del continente europeo, emprenden un proyecto antropológico en los países en los que se afincan por motivos laborales, como es el caso del francés Jean Laurent (1816-1886), quien en los decimonónicos años sesenta comienza un extenso catálogo de retratos de la España folclórica, típica y tópica, que tanto atraía a los extranjeros, incidiendo en sus trajes, sus costumbres o sus ritos, y que posteriormente se convertía en una profusa producción de postales que exportaban el mito romántico nacional más allá de las fronteras hispanas (Vega 2005, 72-73). Sin la necesidad de emprender largos y prolongados desplazamientos, pero sí con la distancia que aportaría ser considerado un español en Puerto Rico y un puertorriqueño en España, Ruiz-Valarino se propone, con una aparente mirada neutral y científica, configurar el retrato del “pueblo puertorriqueño”, en actitudes similares a las de aquéllos que posaron décadas atrás.

No obstante, un detalle despierta nuestra atención: mientras en aquellas series del siglo XIX, los “personajes” aparecían enmarcados en sus correspondientes espacios naturales, contruidos o domésticos, las figuras del fotógrafo sanjuanero aparecen descontextualizadas, sobre un fondo blanco, con las sombras de sus cuerpos proyectadas en el suelo, de forma que no es posible averiguar dónde se encontraban éstas en el momento de la original instantánea. Esa misma ausencia de referencia espacial y el fondo monocromo nos lleva a pensar en *Pablo de Valladolid* (1636-37) de Diego Velázquez, al cual a su vez homenajea Édouard Manet con su *Pífano* (1866). Evidencia en la similitud de los fondos no falta.



Fig. 3. Désiré Charnay, Grupo de mujeres Betsimisaraka, 1863, impresión a la albúmina, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Imagen: cortesía del Open Content Program del Getty.

Sin embargo, considero que, conceptualmente, *Puertorriqueño-ña* efectúa aquí otro homenaje, de nuevo a través de la parodia, a otra de las convenciones decimonónicas de la fotografía antropológica. Mientras que una oleada de fotógrafos, como se acaba de mencionar, contextualizaban a los nativos no europeos en sus referencias espaciales reales, para que el espectador de la imagen pudiera formarse una idea más completa de su cultura, pronto aparecen otros, guiados por nuevos protocolos científicos, que se afanan en la voluntad de representar las características físicas comunes de cada individuo, con la intención de abstraer la tipología común y exacta de cada etnia. Como parte de ese proceso, las fotografías muestran las medidas de sus miembros corporales, con instrumentos de medición incluidos, con la eliminación de fondos reales y en el marco de estudios improvisados de pantallas neutras, con los retratos de cuerpo entero, en medio plano, de frente y de perfil. Son éstas las instrucciones que se conocen como el “sistema de Huxley”, en referencia al presidente de la Ethnological Society of London que, en 1869, en plena campaña de dominación colonialista, se propone la “formación de un sistema de fotografías de las diferentes razas de hombres que había en el Imperio británico” (Pultz 2003, 24) (fig. 4). A estas estructuras de subordinación racial y política se estaría refiriendo Ruiz-Valarino cuando comenta en una entrevista que “*la fotografía se convierte en la herramienta que nos permite descifrar iconográficamente las relaciones de poder existentes entre las sociedades anfitrionas y las sociedades huéspedes*” (Trelles 2006, 70). Las convenciones creadas por los científicos europeos fundamentaban, por tanto, las reglas

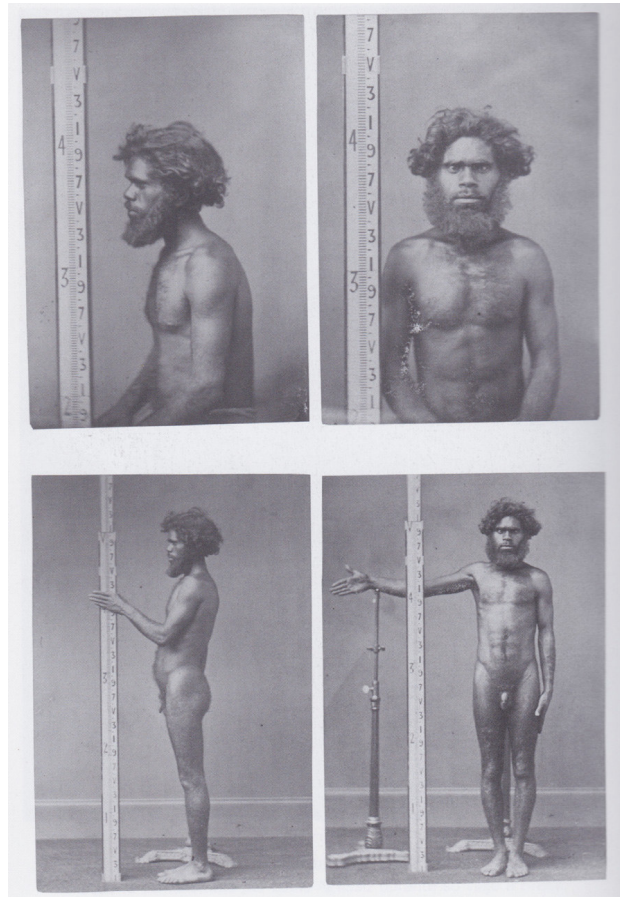


Fig. 4. *Fotógrafo desconocido, Hombre de Australia del Sur fotografiado siguiendo las instrucciones de Huxley, c. 1870, Imperial College Archive, Londres. Fuente: Naranjo, Juan (ed.). Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006). Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 322.*



Fig. 5. *Carl Dammann, Álbum de fotografías sobre Antropología-Etnología, 1873-76, Museo Nacional de Antropología de Madrid. Fuente: Google Cultural Institute.*

de construcción de la identidad de los pueblos dominados.

Aquel sistema, en efecto, se propagó rápidamente entre fotógrafos y antropólogos visuales hace ciento cuarenta años, con resultados publicados en Europa en numerosas colecciones que tenían como principal objetivo fomentar el interés por otros pueblos y etnias. Uno de los primeros y más completos es el del alemán Carl Dammann (1839-1914), quien elaboró el *Anthropologisch-Ethnologisches Album*, publicado en Hamburgo en 1874, con cincuenta láminas ordenadas geográficamente, y seiscientos cuarenta y dos fotografías realizadas por otros autores, que abarcaban una gran pluralidad de grupos humanos de los cinco continentes (fig. 5). Bajo cada fotografía, Dammann incluía un calce que indicaba el sexo del individuo, su edad, su nombre y el grupo concreto al que pertenecían, un sistema cuya pretensión de objetividad y taxonómica categorización racial asociada a la geografía le costó a Dammann diversos cuestionamientos ya desde la publicación de su álbum (Tylor 2006, 62-63). Este sistema lingüístico de identificación es el que imita paródicamente el desfile de tipos puertorriqueños de Ruiz-Valarino, precisamente en la voluntad de poner de manifiesto al público contemporáneo, vinculado geográficamente a sus imágenes, la fragilidad y el peligro de sus mecanismos de tipificación. El artista describe así, de hecho, el proceso creativo de la serie:

Los sujetos fueron captados en su medio ambiente cotidiano en un contexto X y luego contextualizados a través de la herramienta digital al ponerlo en un espacio hipotético blanco, que es subjetivo de alguna manera [...]. Lo desnudas de sus referencias culturales y narrativas y la computadora me permite crear una nueva narración a través de ese trastoque [...]. De alguna manera la palabra le otorga todo el significado cultural, se ve cómo el texto complementa la idea independientemente del lugar en que estás. Se crea una nueva interpretación, porque las definiciones se complementan; hay relatividad en el estereotipo. (Pérez Rivera 2004, 33)

Ruiz-Valarino defiende, de esta manera, la subjetividad y la ficción que implica toda reducción y toda categorización visual.

Objetos

Entre los objetivos y los métodos de los exploradores fotógrafos en la configuración visual de las razas y de sus costumbres indicadas atrás, otros elementos de radical importancia eran los paisajes y los objetos que éstos también documentaban para la composición de cada representación iconográfica cultural concreta. El mismo Désiré Charnay entendía que los productos creados por los grupos con los que convivía o que visitaba eran también un testimonio de su pensamiento y de sus costumbres (ver Davis 1981, 22-24, 139) En algunos casos, los etnógrafos componían auténticos sistemas visuales donde los grupos étnicos y los objetos y adornos que representaban sus tradiciones conformaban un álbum estructurado (fig. 6).

Con su inevitable dosis de ironía, Carlos Ruiz-Valarino efectúa también su particular selección, entre las múltiples posibilidades existentes, de la colección de objetos que pueda representar la cultura puertorriqueña contemporánea. Emulando la metodología empleada por las investigaciones de los fotógrafos etnográficos y a través de composiciones digitales y de texto, la serie *Etno-grafía. Ciencia que tiene por objeto el estudio y descripción de las razas, sociedades y culturas* (2003) presenta objetos y elementos que simbolizan las tradiciones, los ritos, las ideologías, e incluso las filias, las fobias y las extravagancias de un pueblo, como sucede en el caso de los chocolates que se regalan los enamorados y de las cartas postales, las cuales despiertan la recurrente paranoia a las amenazas terroristas (fig. 7 y 8). Ruiz-Valarino declararía así sus intenciones en el catálogo de la exhibición inaugural de esta serie: “Estas colecciones dejan de mostrar los objetos o sujetos fotografiados en sí, para pasar a darnos información sobre la sociedad a la que



Fig. 6. Foto estudio de la misión trapista de Mariannhill, Vestido de novia zulú, Mariannhill, Sudáfrica, c. 1907, Museum der Kulturen, Basilea. Fuente: Naranjo, Juan (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 340.

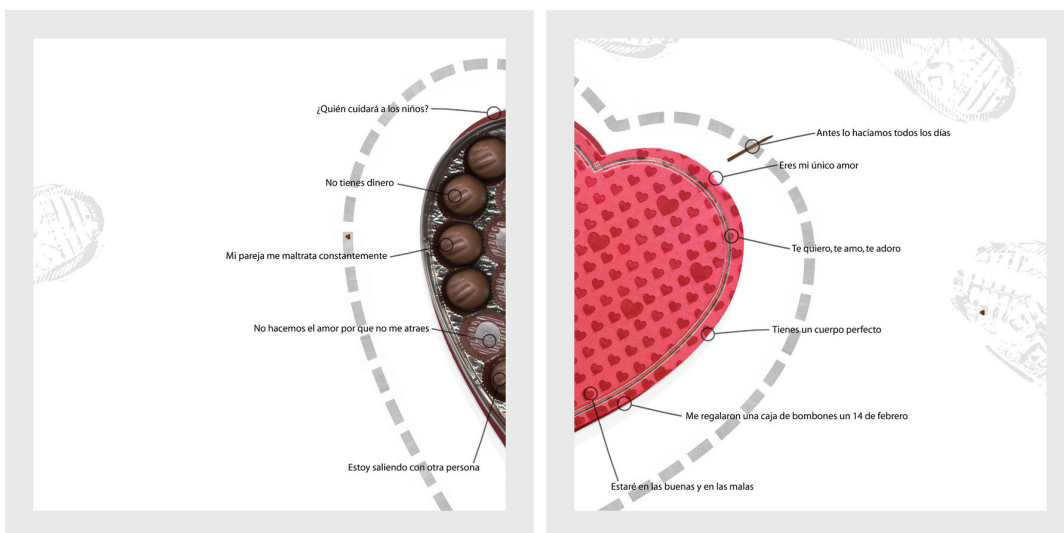


Fig. 7. Carlos Ruiz-Valarino, *Etno-grafía. Ciencia que tiene por objeto el estudio y descripción de las razas, sociedades y culturas*, 2003, impresión cromogénica, 122 x 122 cm, Colección del artista. Fotografía: cortesía del artista.

pertenecen, ya que la objetividad llevada a su extremo nos muestra una riqueza que de otra forma no podríamos apreciar” (Ruiz-Valarino 2003, sin paginar). Sobre su nada inocente y sí mordaz elección de elementos, el artista deja patente que cualquier selección de un todo se efectúa con una gran dosis de subjetividad, por muy maquillada que ésta esté con el cascarón de la metodología científica. Así lo confirma con sus palabras en el mismo texto del catálogo: “Finalmente, nos cuestionamos si la objetividad existe; el fotógrafo al fin y al cabo es el que toma la decisión de lo que muestra y cómo lo hace, sus decisiones son subjetivas pero al presentárnoslas de este forma llevan el sello de verdaderas”. Como caso artístico y de revisión de las connotaciones de lo que significa ser “puertorriqueño”, podemos considerar,

además, que esta serie comparte particularidades visuales, conceptuales y paródicas con *El Puerto Rican Passport* y con otras fotografías de la serie creadas para el Puerto Rican Embassy por Adal Maldonado, en las que se despliega también un abanico de documentaciones de objetos ficticios pero que ilustran los anhelos y los reclamos de identidad política y cultural de ese mismo colectivo (Maldonado 2013; imágenes: <http://elpuertoricanebassy.org/el-passport/>).

No es necesario, por tanto, remontarse siglo atrás para reconocer la importancia que los objetos tienen para los actuales fotógrafos exploradores. Tal es el caso, nuevamente, de Robert Frank, quien con su elección de los *jukeboxes*, los carteles publicitarios o los anuncios de ofertas especiales, recoge algunos de los símbolos que identificaban la cultura estadounidense de los años cincuenta (Kerouac 2000, 5-9). Sin embargo, en la particular elección que ha confeccionado Ruiz-Valarino de la iconografía puertorriqueña, llama la atención que sus elementos están también explicados por breves textos, los cuales representan tanto al autor de la serie y a su imaginario personal, como a una amplia comunidad. En este sentido, es posible comparar este microcosmos personal y creativo de Ruiz-Valarino con el de *La caja verde*, una publicación de uno de los grandes artistas del siglo XX, Marcel Duchamp, acerca de su magna obra, *El Gran Vidrio*. Su uso del texto, a través de notas autógrafas, sirve para explicar o comentar el funcionamiento de cada uno de sus elementos, lo cual puede observarse con mayor nitidez en el diagrama esquemático que Richard Hamilton diseña de esa misma obra —traduciendo las notas explicativas de Duchamp, en colaboración con el historiador del arte George Heard Hamilton— como si de un manual de instrucciones se tratara. Una minuciosa comparación de ambos proyectos —*Etno-Grafía* y esta *Tipo-Topografía* del creador británico— puede resultar bastante sugerente (ver Thirkell 2005, 11).

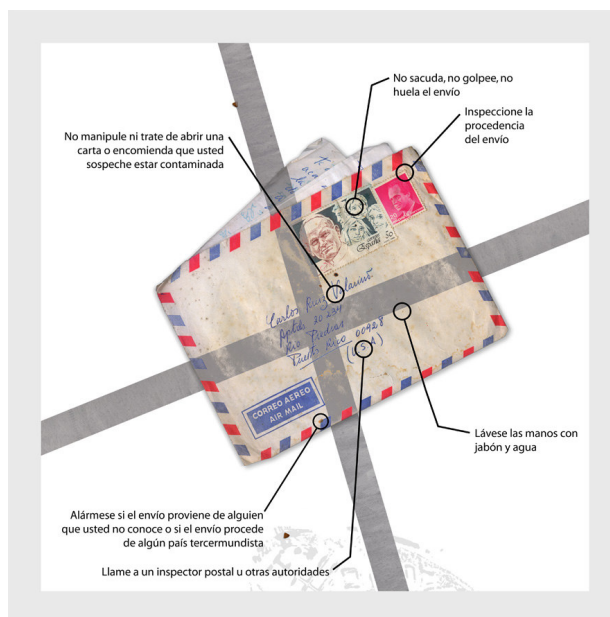


Fig. 8. Carlos Ruiz-Valarino, *Etno-grafía*. Ciencia que tiene por objeto el estudio y descripción de las razas, sociedades y culturas, 2003, impresión cromogénica, 122 x 122 cm, Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Fotografía: cortesía del artista.

Sin embargo, el artista puertorriqueño parece dar otra clave más en el texto del catálogo de *Etno-grafía* acerca de la estructura literario-visual de las obras: “Esta serie no pretende el resurgimiento de la fotografía objetiva. Mediante una coraza científica y casi clínica propone un diálogo entre mi persona y el ambiente que me rodea” (Ruiz-Valarino 2003, sin paginar). En efecto, ese armazón científico que él comenta actuaría como un homenaje a los métodos de una serie de referencia en la historia de la fotografía más reciente, la *Fauna* de Joan Fontcuberta (1987). En una brillante parodia de las convenciones visuales y de las estructuras lingüísticas que emplea la autoridad de la ciencia para validar sus argumentos y con el empleo de la fotografía como prueba documental, el artista catalán realiza dibujos y esquemas de unas extravagantes y ficticias especies, a las que identifica en cada una de sus partes y cuyo comportamiento describe, nuevamente, a través de comentarios e indicaciones escritas (Fontcuberta 1998, 51-83) (imágenes de la serie: <http://www.fontcuberta.com/>).

La parodia de la ciencia y de su apoyo documental en la fotografía es también, sin lugar a dudas, una de las principales intenciones de la *Etno-grafía* de Ruiz-Valarino, esa disciplina que tiene por objeto el estudio y la descripción de las razas y de la cultura, pero que en su reducción y generalización, pierde también objetividad y veracidad en la representación visual de cada uno de sus elementos. A la vista de la descontextualización que se lleva a cabo de los objetos de *Etno-grafía*, con fondo blanco y sin referencias espaciales de pertenencia, parece que las imágenes citan el convencionalismo adoptado en la historia de la representación científica, en concreto por la anteriormente comentada fotografía antropológica. También es posible observar este hecho en las ilustraciones de los tratados y las láminas de anatomía, las cuales se confeccionan igualmente a través de una idealización, con sus pertinentes identificaciones de cada hueso, músculo o partes de los órganos del cuerpo (fig. 9). Además de parodiar los procedimientos de los etnógrafos, con las anotaciones que éstos hacen en sus cuadernos de campo sobre los significados o los usos de los objetos de las culturas que estudian, las láminas de *Etno-grafía* son reflejo lúdico de las estructuras lingüísticas de la ciencia, así como una denuncia paródica, llena de sarcasmo, de su incapacidad para retratar las cualidades personales o la intimidad de cada individuo, como tampoco las fallas o las ironías de la cultura que estudian. Como subraya la historiadora de la fotografía Marta Gili: “La fotografía narra con la misma intensidad con la que obvia, dice tanto como calla. Y en ese vaivén entre lo visible y lo invisible, brota el esplendor de su saber” (Gili 2006, 304).

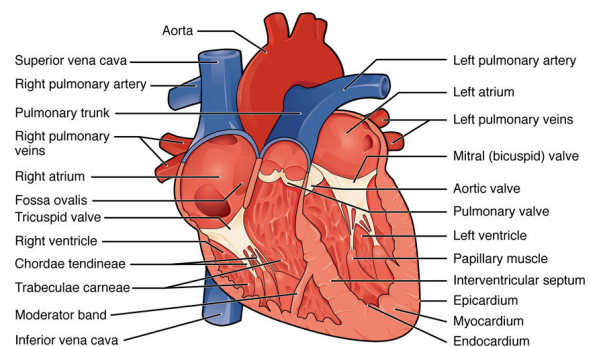


Fig. 9. Anatomía interna del corazón, OpenStax College, Illustration from Anatomy & Physiology, Connexions Web site, 2013. Fuente: Wikimedia commons.

Paisajes

La naturaleza es otro de los componentes fundamentales que fraguan el conjunto de imágenes que identifican una cultura, con el género artístico del paisaje como uno de sus exponentes paradigmáticos. Incluso la naturaleza muerta, ese fragmento metonímico de paisaje fértil que denota la riqueza que una cultura atesora con orgullo, ha conformado a lo largo de la historia la simbología que identifica a un determinado espacio, como sucede con las guayabas, los cocos, los plátanos y las piñas en los óleos de Francisco Oller (imágenes: <http://mapr.org/es/museo/proa/artista/oller-francisco>). El magno pintor es señalado por el historiador puertorriqueño Osiris Delgado como figura clave en el proceso forjador de la identidad puertorriqueña, retratista del sentimiento y el apego hacia lo autóctono de esta tierra, con paisajes que conforman hitos en la historia del arte nacional (Delgado 2004, 41-47).

La identificación de este género con la exaltación patriótica y con la nostalgia de lo que corre peligro perderse está presente también en la pintura de Ramón Frade (Torres Martín 2004, 76-77). En su producción, además, éste efectúa la incorporación de algunas figuras populares, como la del campesino o la planchadora, que actúan de modo complementario en el retrato del espíritu nacional (fig. 10). Paisaje y personaje formarían, por tanto, un único ente simbólico en la descripción emocional de lo borincano, algo que Ruiz-Valarino pudiera haber tanteado en *Puertorriqueño-ña*, para finalmente abstraer y condensar la representación humana fuera de su contexto propio a fin de ganar, supuestamente, objetividad. En su serie *Proyecto Paradiso*, sin embargo, los personajes que caminan por estos paisajes, entendemos que puertorriqueños, en muy rara ocasión muestran su rostro o posan orgullosos ante el espectador. Parece, en cambio, que el paisaje les engulle, les desorienta o les perturba, convirtiéndoles en presas humanas de su ancha inmensidad. Mientras que las figuras de Frade conformarían un ente fundido con la fértil naturaleza como expresión única nacional, comunicándose con el espectador a través del contacto visual, los de Ruiz-Valarino buscan o esperan incesantemente algo que no alcanzan a encontrar (fig. 11).



Fig. 10. Ramón Frade, *El Pan nuestro*, 1905, óleo sobre lienzo, 152 x 98.5 cm, Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Fotografía: cortesía del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

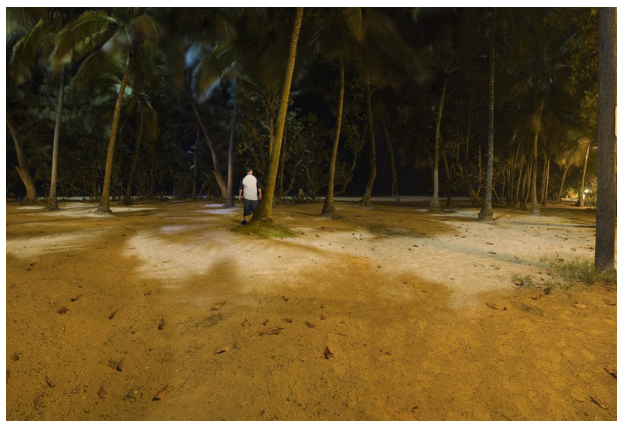


Fig. 11. Carlos Ruiz-Valarino, *Proyecto Paradiso*, 2010, impresión cromogénica, 122 x 165 cm, Colección del artista. Fotografía: cortesía del artista.

transmite más intimidación y amenaza que placidez y calma (Struth 2002, 151) (imágenes: http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html). Por otro lado, Struth demostraba en *Paradise* que, más allá de la identificación de determinadas especies vegetales autóctonas de cada territorio, es posible abstraer el concepto de selva, jungla o paraíso de sus referencias geográficas o nacionales, a pesar de que sus fotografías retrataran espacios tan distanciados



Fig. 12. Carlos Ruiz-Valarino, *Proyecto Paradiso*, 2010, impresión cromogénica, 122 x 165 cm, Colección del artista. Fotografía: cortesía del artista.

Además de ironizar sobre la tradición del paisaje pictórico como sello de la identidad nacional o cultural, Ruiz-Valarino reflexiona también sobre el concepto mismo de edén. Años atrás, en 1999, el fotógrafo alemán Thomas Struth se embarcó en un viaje intercontinental, al estilo de los expedicionarios antes comentados, buscando con su cámara el retrato genérico del paraíso. El resultado de este experimento, con imágenes de enormes dimensiones y gran nitidez visual, concluía que la exuberancia vegetal que ilustra este concepto

transmite más intimidación y amenaza que placidez y calma (Struth 2002, 151) (imágenes: http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html). Por otro lado, Struth demostraba en *Paradise* que, más allá de la identificación de determinadas especies vegetales autóctonas de cada territorio, es posible abstraer el concepto de selva, jungla o paraíso de sus referencias geográficas o nacionales, a pesar de que sus fotografías retrataran espacios tan distanciados y heterogéneos como China, Perú, Australia y California. Las imágenes de Ruiz-Valarino, en diálogo paródico con la serie del artista alemán, presentan un paraíso seco, estéril, de arena o de asfalto, del cual irónicamente sus personajes tampoco pueden escapar. En otros casos, esta parodia se formula con la representación de la domesticación de la plétora vegetal a causa de la expansión y la especulación constructiva, precisamente un proceso que los paraísos de Struth también sufren por quienes destinan sus fotografías a la decoración de su espacio doméstico y laboral.

La pérdida del paraíso por la deglución del asfalto como consecuencia de los avances de la civilización humana es, en efecto, otra de las ironías de los paradisiacos paisajes de Ruiz-Valarino. Éstos, ahondando el artista en un mayor grado de desaliento, han sido, además, abandonados y se han convertido en ruinas, en esqueletos de cemento del que sus habitantes están anhelando huir (fig. 12). La representación de la ruina arquitectónica o industrial es, de hecho, un asunto recurrente en la fotografía contemporánea puertorriqueña, como sucede en la serie *Post Industrial Dust* de Myritz Castillo, donde se documenta el detrito en el que se han convertido los antiguos ingenios tras el declive de la industria azucarera (imágenes: <http://www.myritzacastillo.com/post-industrial-dust/>). Con una similar mirada nostálgica y con el deseo de dar aliento eterno a una leyenda ya perdida, las fotografías de Castillo parecen parafrasear la declaración de propósitos de Frade que, sobre una

estampa de su autoría, indicaba: “Como todo lo puertorriqueño se lo está llevando el viento ... en mi deseo de perpetuarlo lo pinto” (citado en Torres Martínó 2004, 76-77).

Sobre olas de cemento en un mar de asfalto, algunas víctimas del “proyecto paraíso” esperan algo que no nos está permitido saber. Las escenas resultan descabezadas en su planteamiento, así como angustiosas en la congelada irresolución de su desenlace. En este sentido, las narraciones fotográficas de Ruiz-Valarino son también herederas de la capa de absurdo y extrañamiento que flota en la legendaria serie *Twilight* (1998-2002) del estadounidense Gregory Crewdson. Sus protagonistas, actores dirigidos por el artista en unas poses y unos escenarios premeditados, aguardan o buscan, congelados, hipnotizados o atónitos, algo que tampoco acertamos a averiguar (Cotton, 68) (imágenes: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/gregory-crewson/>). Si la tensión y la irresuelta concentración narrativa de Crewdson provoca en ocasiones en el espectador una sonrisa por su talante indescifrable y casi surrealista, las escenas de Ruiz-Valarino también ahondan, recurrentemente, en un (amargo) sentido del humor (fig. 13). Sus imágenes, como condensaciones narrativas individuales de unas viñetas de comic, revelan la incongruencia de esa tensa espera y manifiestan el ahogo y el deseo de huida emocional que resulta de vivir en una pequeña isla-paraíso. Su peculiar comicidad, de hecho, cita las tirillas de la clásica pequeña isla deshabitada y del naufrago perdido, rescatando asimismo el mito de joven europeo que debe aprender a sobrevivir en un paraíso deshabitado: el Robinson Crusoe protagonista de la novela de Daniel Defoe.

No obstante, si alguna referencia pictórica le ha servido a Carlos Ruiz-Valarino como modelo que desvirtuar en la creación de su *Proyecto Paraíso*, ésta es la del alemán Caspar David Friedrich. Figura por antonomasia de la exaltación nacional del paisaje, con sus connotaciones alegóricas de la cultura y el pensamiento del Romanticismo alemán del siglo XIX, este artista es reconocido por traducir en pintura el concepto de lo sublime en la naturaleza (fig. 14). La composición de sus



Fig. 13. Carlos Ruiz-Valarino, *Proyecto Paraíso*, 2010, impresión cromogénica, 122 x 165 cm, Colección del artista. Fotografía: cortesía del artista.



Fig. 14. Caspar David Friedrich, *Caminante sobre un mar de niebla*, c. 1817, Colección de Hamburger Kunsthalle. Fuente: Wikimedia Commons.

escenas coinciden notablemente con algunos de los guiños recurrentes de *Proyecto Paradiso*: personajes de espaldas, nunca dirigiendo su mirada al espectador, diminutos ante la inmensidad que parece extenderse ante sus ojos, detenidos en la cima de una colina o en lo alto de un promontorio para facilitar así la grandiosidad que observa su mirada. Son numerosas las coincidencias, en efecto, con el fin de retratar el espectáculo del prodigio de la naturaleza, salvo un importante detalle: la situación de nosotros como espectadores (fig. 15). Mientras que en los óleos del alemán éste nos permite situarnos a la altura del protagonista o en un punto elevado respecto a éste, en una suerte de perspectiva



Fig. 15. Carlos Ruiz-Valarino, *Proyecto Paradiso*, 2010, impresión cromogénica, 122 x 165 cm, Colección del Museo de Arte Contemporáneo. Fotografía: cortesía del artista.

caballera, en las fotografías del puertorriqueño se nos aleja a gran distancia y nos situamos en una inferioridad espacial respecto a los personajes, como si estuviéramos hundidos o escondidos en alguna depresión. Mientras el observador puede gozar del privilegio de compartir el atardecer a la orilla del mar con los personajes de Friedrich, el que espía detrás de los de Ruiz-Valarino debe conformarse con especular qué es lo que el protagonista espera contemplar. Irónicamente, este artista confiesa que todos los personajes retratados en la serie fueron captados por su

cámara en el momento en que observaban un atardecer en diferentes parajes de Puerto Rico (González Bolívar 2009, 68). En cambio, ese momento queda congelado, puesto que la espera es la médula conceptual de la serie, la cual se alarga hasta la eternidad, para que el espectador nunca llegue a ser partícipe de tan sublime visión (Ruiz-Valarino 2009, sin paginar). El personaje, en definitiva, a pesar de su práctica reducción a una silueta sin identidad, es parte clave y esencial en esta serie, puesto que soporta la abatida metáfora de la existencia humana en este particular paraíso, siempre en proyecto.

Finalmente, es importante señalar que los paisajes de esta serie creada por Ruiz-Valarino son, en su mayoría, imaginarios e inexistentes. Fruto de un proceso de cirugía digital de fragmentos de escenarios reales, que son posteriormente cosidos sin que quede cicatriz alguna, su ausencia de referente verdadero contribuye a incidir, sarcásticamente, en la vana ilusión de la existencia de paraíso. En este sentido, *Proyecto Paradiso* es digno sucesor de los idílicos (y falsos) paisajes montañosos y escarpados de *Orogénesis*, una serie inaugurada por Joan Fontcuberta en 2004 (imágenes: <http://www.fontcuberta.com/>). Sus escenarios, no tan naturales, fueron creados a través de un programa informático, en su origen para uso militar, con el que se traducen datos cartográficos a imágenes en tres dimensiones con apariencia fotorrealista (Vidal Oliveras 2004). La alucinación que genera la creencia de estar observando un paisaje real, cuando solamente es virtual, provoca una lánguida reflexión sobre la realidad actual del mito artístico de la naturaleza como forjadora de la identidad de un pueblo y de sus implicaciones de libertad, cobijo y fecundidad. Para Fontcuberta, la realidad que refleja la fotografía es un engaño. Para Ruiz-Valarino, el paraíso es sinónimo de angustia, de desesperanza y de frustración. Y a nosotros, como meros espectadores de estos juegos, sólo nos

queda concluir, parafraseando al joven príncipe Segismundo en la obra de Pedro Calderón de la Barca, que *todo paraíso es sueño, y los sueños, sueños son*.

Bibliografía

- Barceló, Josefina. “Conocer es crecer. Exposición en el Museo de Arte”. *El Nuevo Día*. 10 de marzo de 2009. Consulta 29 abril 2015. URL: <http://www.elnuevodia.com/conocerescrecer-541834.html>.
- Cotton, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. Londres: Thames and Hudson, 2004.
- Davis, Keith F. *Desiré Charnay, Expeditionary Photographer*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981.
- Delgado, Osiris. “Francisco Oller y Cestero en el proceso forjador de la identidad cultural puertorriqueña”. *Puerto Rico: Arte e identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004. 41-50.
- Falconer, John. “«A pure labor of love»: A publishing history of *The People of India*”. *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*. Eleanor M. Hight, Gary D. Sampson eds. New York: Routledge, 2004. 51-83.
- Fontcuberta, Joan. “Fauna: concepto y génesis”. *Ciencia y ficción. Fotografía, naturaleza, artefacto*. Joan Fontcuberta (ed.). Madrid: Mestizo, 1998. 51-83.
- Kerouac, Jack. “Introducción a Robert Frank”. *Robert Frank: The Americans*. Zurich: Scalo, 2000. 5-9.
- Gili, Marta. “La razón habla y el sentido muerde”. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*. Naranjo, Juan (ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 303-310.
- González Bolívar, Janet. “Dos nuestros en Ecuador”. *Primera Hora*. 6 agosto 2009: 68.
- Pérez Rivera, Tatiana. “Rasgos de la identidad borincana”. *El Nuevo Día*. 15 octubre 2004: 33.
- Pultz, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.
- Ruiz-Valarino, Carlos. *Etno-grafía. Ciencia que tiene por objeto el estudio y descripción de las razas, sociedades y culturas*. Catálogo de exposición San Juan 13 febrero – 23 marzo 2003, San Juan: Antiguo Arsenal de la Marina Española, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2003.
- Ruiz-Valarino, Carlos. “Proyecto Paradiso 2008-2009. Artist statement”. *Representación de Puerto Rico a la X Bienal de Cuenca, Ecuador*. Catálogo de exposición Cuenca, Ecuador 4 - 30 agosto 2009, San Juan: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 2009. Sin paginar.
- Struth, Thomas. “Thomas Struth talks about his ‘Paradise’ series”. *ArtForum*, 40/9 (Mayo 2002): 151-152.
- Thirkell, Paul. “From the Green Box to Typo/Topography: Duchamp and Hamilton's Dialogue in Print”. *Tate Papers. Tate's Online Research Journal*. Primavera 2005. Consulta 29 abril 2015. URL: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7343>

- Torres Martínó, José Antonio. “El arte puertorriqueño de principios del siglo XX”. *Puerto Rico: Arte e identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, (1998) 2004. 63-81.
- Trelles, Carmen M. “Tres propuestas innovadoras”. *Primera Hora*. 7 septiembre 2006: 70. Consulta: 29 abril 2015. URL: <http://corp.primerahora.com/archivo.asp?guid=77EF5A19516146709DC096A4056FF912&year=2006&keyword=>
- Tylor Edgard B. “Fotografías de razas, de Dammann (1876)”. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*. Naranjo, Juan (ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 61-63.
- Vega, Jesusa. “De la estampa a la fotografía: el traje regional y el simulacro de España”. *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Carmen Ortiz García, Cristina Sánchez-Carretero y Antonio Cea Gutiérrez (eds). Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2005. 61-82.
- Vidal Oliveras, Jaume. ‘El misterio de Fontcuberta’. *El cultural*. 1 de julio de 2004. Consulta 29 abril 2015. URL: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9905/El_misterio_de_Fontcuberta

Fuentes digitales de imágenes

- Anatomía interna del corazón*. OpenStax College, Illustration from Anatomy & Physiology, Connexions Web site, 2013. URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:2008_Internal_Anatomy_of_the_HeartN.jpg
- Carl Dammann, *Álbum de fotografías sobre Antropología-Etnología*, 1873-76. Museo Nacional de Antropología de Madrid. Fuente: Google Cultural Institute. URL: <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/photography-album-on-anthropology-ethnology-by-c-dammann-made-in-hamburg-1873-1874/nwHdJ50G3bj2zA?hl=en>
- Castillo, Myritzta. *Post Industrial dust*. Web de artista. Consulta 29 abril 2015. URL: <http://www.myritzta.castillo.com/post-industrial-dust/>
- Caspar David Friedrich, *Caminante sobre un mar de niebla*, c. 1817, Colección de Hamburger Kunsthalle. URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg
- Fontcuberta, Joan. *La Fauna*. 1987. <http://www.fontcuberta.com/>
- Francisco Oller. Página Web Museo de Arte de Puerto Rico. 2015. Consulta 29 abril 2015. URL: <http://mapr.org/es/museo/proa/artista/oller-francisco>
- Maldonado, Adál. *El Passport*. Web de artista. 2013. Consulta 29 abril 2015. URL: <http://elpuertoricanembassy.org/el-passport/>
- Photographs by Gregory Crewson*. Página Web Victoria and Albert Museum. 2015. Consulta 29 abril 2015. URL: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/gregory-crewson/>
- Struth, Thomas. *New Pictures of Paradise*. Web de artista. Consulta 29 abril 2015. URL: http://www.thomasstruth32.com/smallsite/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html

Laura Bravo López, Ph.D.

Universidad de Puerto Rico – Recinto de Río Piedras
laura.bravo@upr.edu



Zusammenfassung: *Herausforderungen an die Identitätsbildung in der Fotografie von Carlos Ruiz-Valarino*

Laura Bravo López

Abstract: Das fotografische Werk des Künstlers Carlos Ruiz-Valarino aus Puerto Rico steht in deutlichem Kontrast zu einer der am stärksten verwurzelten kunsthistorischen Traditionen dieser Karibikinsel, welche sich zur Darstellung kultureller Identität bestimmter Symbole bedient. Indem Carlos Ruiz-Valarino auf die Parodie dreier malerischer Gattungen zurückgreift, als da sind Landschaft, Portrait und Objekt (im Rahmen eines Stilllebens), hinterfragt er die Symbole, die wiederholt für die Bildung eines so kontroversen Konzeptes wie Identität eingesetzt werden, wobei er in Dialog mit der ikonografischen Tradition, der anthropologischen und ethnologischen Fotografie sowie der wissenschaftlichen Illustration und der Karikatur tritt.

Schlagwörter: Fotografie, Ikonografie, Anthropologie, Ethnografie, Puerto Rico

Das fotografische Werk von Carlos Ruiz-Valarino (1967) ist eine Zurschaustellung der konzeptuellen Aufladung dieses Mediums, zulasten des dokumentarischen Wertes, der ihm traditionell zugeschrieben wurde. In zahlreichen seiner Serien entwirft der Künstler aus Puerto Rico kulturelle und ideologische Konventionen neu, die im Laufe der Kunstgeschichte, vor allem der puerto-rikanischen, eingesetzt wurden, um die Identität eines Volkes oder einer Kultur visuell zu untermauern. Mit Hilfe von drei Hauptgattungen - Landschaft, Portrait und Objekt, im Rahmen des Stilllebens - greift er auf die Parodie zurück, indem er diejenigen Symbole hinterfragt, die für die Konfiguration dieses kontroversen Konzeptes wiederholt zum Einsatz kommen, und sich dafür mit der ikonografischen Tradition, der anthropologischen und ethnologischen Fotografie, sowie mit der wissenschaftlichen Illustration und der Karikatur auseinandersetzt.

Eine Serie, in der dieses Unterfangen besonders eindrücklich zutage tritt, ist *Puertorriqueño-ña* (Puerto-Ricaner/In) von 2004 (Abb. 1 und 2), in der er die einheitliche und bereinigte Darstellungsweise parodiert, die die anthropologische Fotografie seit Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt hat, um Ethnien und Kulturen auf der ganzen Welt zu katalogisieren. Das Ziel des puerto-rikanischen Künstlers ist es, die fiktive Natur dieser Konventionen aufzudecken, wofür er ein Album der physischen Typologien anlegt, die sich auf dieser heterogenen Karibikinsel finden lassen, welche dann so weit reduziert werden, dass die Illusion seines Ergebnisses deutlich wird. Eine der wesentlichen visuellen Strategien, die er für diesen Prozess einsetzt, ist das Ganzkörperportät vor weißem neutralen Hintergrund, indem die Personen aus dem Kontext genommen werden, in welchem

sie vom Künstler eingefangen wurden, so dass die Feststellung einer konkreten geografischen Wirklichkeit unmöglich wird. Die in diesem Sinne ironischen Verweise auf das Darstellungssystem von Thomas Huxley (Abb. 3), die fotografischen Serien von Forschungsreisenden wie Desiré Charnay (Abb. 4) oder auf das anthropologisch-ethnologische Album von Carl Dammann (Abb. 5) sind leicht auszumachen. Dadurch verleiht der Künstler seinem Wunsch Ausdruck, die Strukturen ethnischer und politischer Unterordnung aufzudecken, die zu jener Zeit die Fotografie zu einem nützlichen Werkzeug machten, um heute die Machtverhältnisse zwischen den Gastgeber- und den Gastgesellschaften zu entschlüsseln.

Zudem tragen die Titel der jeweiligen Bilder zur Aufdeckung der wissenschaftlichen und dokumentarischen Wirklichkeit der Fotografie bei, da hier Personalpronomen verwendet werden – konkret die dritte Person, Maskulinum und Femininum, Singular und Plural –, um die charakteristischen Typen zu bezeichnen, die für beide Bewohner stehen: Puerto-Rikaner und Puerto-Rikanerin. Die Ironie dieser abstrakten Synthese wird gleichzeitig durch abgedroschene Konventionalismen veranschaulicht, wie Schönheit, weibliche Sinnlichkeit und Koketterie, goldbraune Hautfarbe, lärmender Charakter und Stimmengewirr bei kollektiven Festen. Dieses linguistische Identifikationssystem, verbunden mit der geografischen und kulturellen Loslösung der Figuren, macht die Zerbrechlichkeit und Gefahr seiner Typifizierungsmechanismen deutlich, sowie die Subjektivität und Fiktion, die jede Reduktion und visuelle Kategorisierung mit sich bringt.

Hinsichtlich der Fotografien, die Objekte darstellen, ist seine Serie *Ethno-grafía. Ciencia que tiene por objeto el estudio y descripción de las razas, sociedades y culturas* (Ethno-grafie. Wissenschaft, die das Studium und die Beschreibung der Rassen, Gesellschaften und Kulturen zum Ziel hat) von 2003 wieder eine Huldigung voller Ironie an die Ziele und Methoden der forschungsreisenden Fotografen des 19. Jahrhunderts, die an der visuellen Konfiguration von Ethnien, Völkern und Traditionen arbeiteten (Abb. 6). Der von diesen Wissenschaftlern angewendeten Methode nacheifernd, stellt die Serie anhand von Digitalfotografien mit Begleittext Objekte und Elemente dar, die die Bräuche, Riten, Ideologien, Vorlieben, Phobien und Extravaganzen der Puerto-Rikaner symbolisieren, wie zum Beispiel die Feierlichkeiten am 14. Februar oder die Paranoien, die durch Terrorangriffe über Briefpost entfesselt werden (Abb. 7 und 8). Durch seine keinesfalls arglose Auswahl an Elementen, zeigt der Künstler, dass in jeglicher Auswahl aus einem Ganzen Subjektivität herrscht, so sehr sie auch durch die wissenschaftliche Methode verschleiert wird.

Obwohl diese anderen Serien von Künstlern wie Robert Frank oder Adal Maldonado ähnelt, die jeweils in unterschiedlichen Objekten die Symbole der nordamerikanischen Kultur oder einer fiktiven Puerto-Rikanischen Nation entdecken, besteht eine Besonderheit von *Ethno-grafie* darin, dass den Objekten kurze Texte beigefügt sind, die sowohl den Autor der Serie und sein persönliches Universum repräsentieren als auch ein breites Kollektiv. In diesem Sinn sind weitere Ziele auf die die Parodie von Ruiz-Valarino gerichtet ist, die Wissenschaft mit ihrer traditionellen Stütze der Fotografie, sowie die Konventionalismen, die in den Illustrationen auf Bildtafeln zur Anatomie eingesetzt werden, die auch von einer abstrakten Idealisierung ausgehen, in diesem Fall zur Identifizierung von Knochen-, Organ- und Muskelteilen (Abb. 9). Der spielerische Ton dieser parodistischen Bezugnahme beinhaltet auch einen Hinweis auf die Unzulänglichkeit der

wissenschaftlichen Darstellung hinsichtlich der Abbildung persönlicher Eigenschaften oder der Intimität jedes Individuums.

Die Landschaft ihrerseits ist eine weitere künstlerische Gattung, die mit großer Bestimmtheit die symbolische Vorstellungswelt von Ländern oder Kulturen geschmiedet hat, sowie das Stilleben, als Ausschnitt einer fruchtbaren Landschaft, die auf den Reichtum verweist, den eine Kultur voll Stolz birgt. Puerto-Rikanische Maler wie Francisco Oller und Ramón Frade wurden von der lokalen historisch künstlerischen Tradition als Schmiede der autochtonen kulturellen Identität angesehen, die sich einer patriotischen Überhöhung bedienen oder eines zutiefst nostalgischen Blicks, auch durch die Eingliederung volkstümlicher Figuren, die mit der Landschaft vereint werden, um den nationalen Geist anzufachen (Abb. 10). Im Gegensatz dazu passen in der Serie *Proyecto Paraiso* (Paradies Projekt) von Ruiz-Valarino Landschaft und Figur nicht zusammen, um diese einzige symbolische Einheit zur emotionalen Beschreibung des Puerto-Rikanischen zu versinnbildlichen, da die Figuren dem direkten Blick des Betrachters auszuweichen scheinen und die Landschaft sie vielmehr zu verschlingen, zu verwirren oder zu beunruhigen scheint, so dass sie zur menschlichen Beute ihrer weiten Grenzenlosigkeit werden, während sie etwas suchen oder erwarten, das unerreichbar bleibt (Abb. 11-13). Neben den Verweisen auf die Landschaft von Puerto Rico, setzt Carlos Ruiz-Valarino auch die Landschaften des deutschen Malers Caspar David Friedrich als kompositorische und ikonografische Vorbilder ein, um die nationale Überhöhung der Landschaft und ihre allegorischen Anspielungen zu entkräften, indem er in den Szenen vor allem mit der Situation der Figuren im Verhältnis zum Betrachter spielt (Abb. 14 und 15).

Die Serie hat auch zum Ziel, wie ihr Name schon andeutet, die Vorstellung vom Garten Eden und ihre malerische und fotografische Darstellung zu ironisieren, betonend, dass es sich wiederum um einen durch abgedroschene Klischees konstruierten Mythos handelt. In diesem Sinne gilt auf die imaginierte und fiktive Natur dieser Landschaften von Ruiz-Valarino hinzuweisen, auch wenn sie ausgehend von wirklichen Schauplätzen konstruiert werden; dies betont noch einmal den Grundgedanken von der vergeblichen Illusion der Existenz eines Paradieses. In einigen Fällen tritt ein bitterer Humor zutage, wenn der Künstler Cartoons und Karikaturen zitiert und damit die Inkongruenz des angespannten Wartens und des Wunsches nach einer emotionalen Flucht aufdeckt, die die Figuren der Bilder in diesem kleinen Insel-Paradies erleben. In anderen erscheinen die Panoramabilder voller Asphalt und Zementruinen, woraus die Bewohner sich sehnen zu fliehen. Hierbei wird wieder der Gedanke des Künstlers betont, dass diese Paradiesszenen Synonyme für Beklemmung, Hoffnungslosigkeit und Frustration sind.



Figs. 1 y 2. Carlos Ruiz-Valarino, *Boricua y Él*, Serie *Puertorriqueño-ña*, 2004, Chromogendruck, 122 x 122 cm, Museum für Zeitgenössische Kunst Puerto Rico. Foto: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.



Fig. 4. Désiré Charnay, *Betsimisaraka Frauen-gruppe*, 1863, Albumin Silberdruck, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Digitalbild: Mit freundlicher Genehmigung des Open Content Program des Getty Museum.

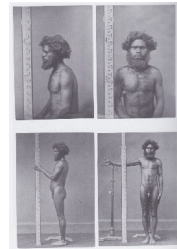


Fig. 3. Unbekannter Fotograf, *Mann aus Südastralien fotografiert nach der Anleitung von Huxley*, ca.1870, Imperial College Archive, Londres. Aus: Naranjo, Juan (Hg.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 322.



Fig. 5. Carl Dammann, *Anthropologisch-Ethnologisches Album*, 1873-76, Museo Nacional de Antropología de Madrid. Quelle: Google Cultural Institute.



Fig. 6. *Fotostudio der Trappistenmission von Mariannhill, Ausstattung einer Zulu Braut, Mariannhill, Südafrika*, ca. 1907, Museum der Kulturen, Basel. Aus: Naranjo, Juan (Hg.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 340.

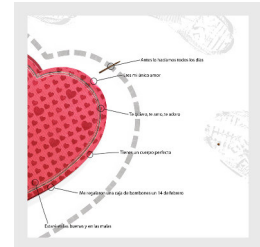


Fig. 7. Carlos Ruiz-Valarino, *Etno-grafía. Ciencia que tiene por objeto el estudio y descripción de las razas, sociedades y culturas*, 2003, Chromogendruck, 122 x 122 cm, Privatsammlung des Künstlers. Foto: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

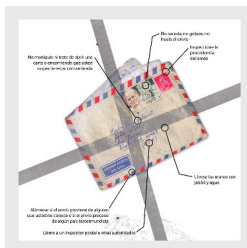


Fig. 8. Carlos Ruiz-Valarino, *Etno-grafía. Ciencia que tiene por objeto el estudio y descripción de las razas, sociedades y culturas*, 2003, Chromogendruck, 122 x 122 cm, Museum für Zeitgenössische Kunst Puerto Rico. Foto: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

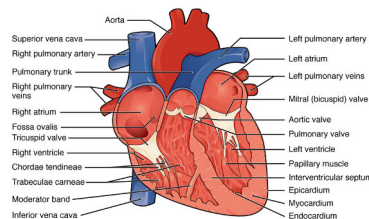


Fig. 9. *Innere Anatomie des Herzens*, OpenStax College, Illustration from *Anatomy & Physiology*, Connexions Web site, 2013. Aus: Wikimedia Commons.



Fig. 10. Ramón Frade, *El Pan nuestro*, 1905, Öl auf Leinwand, 152 x 98,5 cm, Institut für Puerto-Rikanische Kultur. Foto: Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan Puerto Rico.

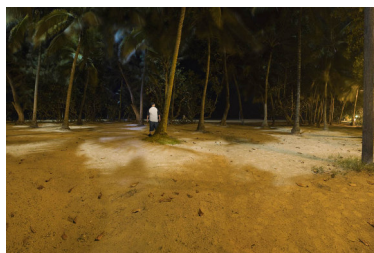


Fig. 11, 12 y 13. Carlos Ruiz-Valarino, *Proyecto Paradiso*, 2010, Chromogendruck, 122 x 165 cm, Privatsammlung des Künstlers. Fotos: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

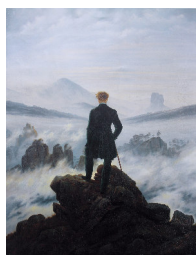


Fig. 14. Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1817, Hamburger Kunsthalle. Quelle: Wikimedia Commons.

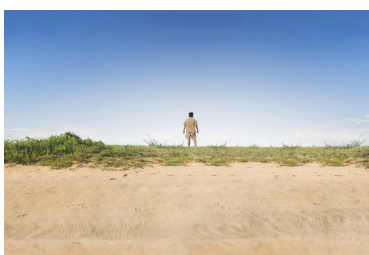


Fig. 15. Carlos Ruiz-Valarino, *Proyecto Paradiso*, 2010, Chromogendruck, 122 x 165 cm, Privatsammlung des Künstlers. Foto: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Literatur

- Barceló, Josefina. “Conocer es crecer. Exposición en el Museo de Arte”. *El Nuevo Día*. 10. März 2009. Abrufdatum: 29. April 2015.
URL: <http://www.elnuevodia.com/conocerescrecer-541834.html>.
- Cotton, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames and Hudson, 2004.
- Davis, Keith F. *Desiré Charnay, Expeditionary Photographer*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981.
- Delgado, Osiris. “Francisco Oller y Cestero en el proceso forjador de la identidad cultural puertorriqueña”. *Puerto Rico: Arte e identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004. 41-50.
- Falconer, John. “«A pure labor of love» : A publishing history of *The People of India*”. *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*. Eleanor M. Hight und Gary D. Sampson (Hg.). New York: Routledge, 2004. 51-83.
- Fontcuberta, Joan. “Fauna: concepto y génesis”. *Ciencia y ficción. Fotografía, naturaleza, artificio*. Joan Fontcuberta (Hg.). Madrid: Mestizo, 1998. 51-83.
- Kerouac, Jack. “Introducción a Robert Frank”. *Robert Frank: The Americans*. Zürich: Scalo, 2000. 5-9.
- Gili, Marta. “La razón habla y el sentido muerde”. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*. Naranjo, Juan (Hg.). Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 303-310.
- González Bolívar, Janet. “Dos nuestros en Ecuador”. *Primera Hora*. 6 agosto 2009: 68.
- Maldonado, Adál. ‘El Passport’. Homepage des Künstlers. 2013. Abrufdatum: 29. April 2015. URL: <http://elpuertoricaneembassy.org/el-passport/>.
- Pérez Rivera, Tatiana. “Rasgos de la identidad borincana”. *El Nuevo Día*. 15 octubre 2004: 33.
- Pultz, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.
- Ruiz-Valarino, Carlos. *Etno-grafía. Ciencia que tiene por objeto el estudio y descripción de las razas, sociedades y culturas*. Ausstellungskatalog San Juan 13 febrero – 23 marzo 2003, San Juan: Antiguo Arsenal de la Marina Española, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2003.

- Ruiz-Valarino, Carlos. "Proyecto Paradiso 2008-2009. Artist statement". *Representación de Puerto Rico a la X Bienal de Cuenca, Ecuador*. Ausstellungskatalog Cuenca, Ecuador 4 - 30. August 2009, San Juan: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 2009. Ohne Seitenangabe.
- Struth, Thomas. "Thomas Struth talks about his 'Paradise' series". *ArtForum*, 40/9 (Mai 2002): 151-152.
- Thirkell, Paul. "From the Green Box to Typo/Topography: Duchamp and Hamilton's Dialogue in Print". *Tate Papers*. Tate's Online Research Journal. Frühling 2005. Abrufdatum: 29. April 2015. URL: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7343>
- Torres Martinó, José Antonio. "El arte puertorriqueño de principios del siglo XX". *Puerto Rico: Arte e identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, (1998) 2004. 63-81.
- Trelles, Carmen M. "Tres propuestas innovadoras". *Primera Hora*. 7 septiembre 2006: 70. Abrufdatum: 29. April 2015. URL: <http://corp.primerahora.com/archivo.asp?guid=77EF5A19516146709DC096A4056FF912&year=2006&keyword=>
- Tylor Edgard B. "Fotografías de razas, de Dammann (1876)". *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Naranjo, Juan (Hg.). Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 61-63.
- Vega, Jesusa. "De la estampa a la fotografía: el traje regional y el simulacro de España". *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Carmen Ortiz García, Cristina Sánchez-Carretero und Antonio Cea Gutiérrez (Hg.). Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2005. 61-82.
- Vidal Oliveras, Jaume. 'El misterio de Fontcuberta'. *El cultural*. 1 de julio de 2004. Abrufdatum: 29. April 2015. URL: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9905/El_misterio_de_Fontcuberta

Digitale Bildquellen

- Innere Anatomie des Herzens*. OpenStax College, Illustration from Anatomy & Physiology, Connexions Web site, 2013. URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:2008_Internal_Anatomy_of_the_HeartN.jpg
- Carl Dammann, *Anthropologisch-Ethnologisches Album*, 1873-76. Museo Nacional de Antropología de Madrid. Aus: Google Cultural Institute. URL: <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/photography-album-on-anthropologyethnology-by-c-dammann-made-in-hamburg-1873-1874/nwHdJ50G3bj2zA?hl=en>
- Castillo, Myritzta. *Post Industrial dust*. Homepage der Künstlerin. Abrufdatum: 29. April 2015. URL: <http://www.myritzacastillo.com/post-industrial-dust/>
- Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*, ca. 1817, Sammlung Hamburger Kunsthalle. URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg
- Fontcuberta, Joan. *La Fauna*. 1987. <http://www.fontcuberta.com/>
- Francisco Oller. Página Web Museo de Arte de Puerto Rico. 2015. Abrufdatum: 29. April 2015. URL: <http://mapr.org/es/museo/proa/artista/oller-francisco>
- Maldonado, Adál. *El Passport*. Homepage des Künstlers. 2013. Abrufdatum: 29. April 2015. URL: <http://elpuertoricaneembassy.org/el-passport/>
- Photographs by Gregory Crewson*. Homepage Victoria and Albert Museum. 2015. Abrufdatum: 29. April 2015. URL: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/gregory-crewson/>
- Struth, Thomas. *New Pictures of Paradise*. Homepage des Künstlers. Abrufdatum: 29. April 2015. URL: http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html

Laura Bravo López, Ph.D.

Universidad de Puerto Rico – Recinto de Río Piedras
laura.bravo@upr.edu

Bending Bone China: Juana Valdes' Politics of the Skin

Josune Urbistondo

*Abstract: Juana Valdes is an Afro-Cuban-American artist whose contributions to visual arts offer a severe critique on contemporary politics of race, gender, and mobility. While she is most notably known for her ceramic sailboats shown in galleries all over the world, her most recent works on bone china examine her place within Caribbean diasporic and American racial politics. In this article I will examine how these installation works continue not only a conversation on race, gender, and politics, but also concern themselves with aging and cultural memory. One piece in particular, *La botaron como un trapo viejo*, presents rag like ceramic pieces in various skin tones and textures. Another example, the as of yet untitled piece also on bone china that reads a variation of the phrase, *It's about hanging by a nail by the thread by the skin of your teeth*, echoes the multiplicity of interpretation in Trinidadian artist, Christopher Cozier's *Tropical Night* series while the black and white lettering simultaneously points to a haunted space within the American imaginary very similar to Kara Walker's race-based historical fantasies. This article will serve as an occasion to present Juana Valdes' most recent works as shedding light on the re-production of gender and racial ideologies which speak to a pan-Caribbean, transcultural moment all the while countering the newly minted "post-racial" American myth.*

Keywords: Cuba, Culture, Valdes, Bone china, Race

Juana Valdes is an Afro-Cuban artist whose contributions to visual arts offer a severe critique on the contemporary politics of race, gender, and mobility. Valdes has participated in exhibitions such as the Paul Sharpe Contemporary Art's *Juana Valdes: A Survey 1994-2004* (2006), *Multiplicity: Contemporary Ceramic Sculpture* (2007-2008) and *From Taboo to Icon: Africanist Turnabout* (2008). She has also showcased her work in El Museo del Barrio, Whitebox Gallery, and P.S. 1 Contemporary Art among other alternative spaces. She is most notably known for her sailboats in porcelain in *The Journey Within* (2003), which was showcased in galleries in New York, Oregon, Florida, Texas, New Mexico, among others; the installation's versatility can connote a relaxing activity with one boat or an invading presence with a multitude of boats that critiques inequitable political migrations.

Her most recent works on bone china, which are discussed in this article, observe her place within Caribbean diasporic and American racial politics. This article examines how through these installations she claims belonging within Caribbean, Latino, and American identities all the while critiquing how historical and contemporary structures continue to name the person of color as second class and the woman of color as doubly marginalized. I place Valdes' works in conversation with works by Trinidadian artist, Christopher Cozier, and African American artist, Kara Walker because all three prioritize how cultural memory is a dynamic negotiation. All three artists question politics that is in the business of delivering a polarizing narrative, especially regarding minority subjects. Ultimately,

they reveal how the past, present, and future are brought together simultaneously when contemplating history through the contemporaneity of art. According to the preface of *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, “one of the most striking features of contemporaneity is the coexistence of very distinct senses of time, of what it is to exist now, to be in place, and to act, in relation to imagined histories and possible futures” (Smith, Enwezor and Condee, 2008, xv). Through *Colored China Rags I I* juxtapose Valdes’ preoccupations of beauty and race through a playful Cuban context with slavery discourse examined in Caribbean and African American cultural production like literature and visual arts. When moving to *In No Abstract Terms* and *Orator I* expand my examination in order to shed light on how Valdes speaks against the unreadability of blackness. Finally, *Hanging By* brings the conversation full circle as the message returns to skin, the sociality of race, and its damning effects still present today.

On May 25th, 2013, I spent time with Valdes in her space at the Fountainhead Studio in Miami’s Wynwood area. The 25,000 square-foot space founded by Kathryn and Dan Mikesell accommodates 35 artist studios (Tschida 2013). Valdes took me around the various installations in progress; all the works were produced the year prior. Despite variations in context and content, all projects are installation pieces completed in bone china, making me think of Marshall McLuhan’s famous 1967 phrase, “*The medium is the massage*”; massage being a typo for message which McLuhan decided to keep (2001, 10). Although McLuhan was pointing to the advent of television and the encroaching information age, Valdes’ commitment to medium and its mutability re-inscribes the relationship among race, gender, and visual arts. I read her works as boldly demanding the audience to stake claim of our collective pasts—slavery, racism, hate—in order to promote multiple futures beyond present day discriminations that continue to subjugate.

Valdes’ use of bone china is her initial cultural and historical gesture. When manipulating the material Valdes is bringing forth its history of trade, migration, and pre-modern notions of globalization. A brief history is as follows: according to Hilkat Erkalfa, “*Production of bone china is similar to traditional porcelain production. But it requires a sensitive control in the preparation of its raw materials and production steps because it has a lower plasticity and a narrower vitrification range*” (qtd in Ozgundogdu 2005, 29). As the most translucent and fragile porcelain, bone china’s composition, made up of bone ash, feldspar, and kaolin, was developed in 1794 in England by Josiah Spode II (Ozgundogdu 2005, 29). The approximately 45-50% of bone ash in the composition allows for the white and semi-transparent properties: “*Bone ash is usually obtained from cattle bones which have a lower iron content. Bone flour is produced by separating the gelatin content after scalding the bones in a suitable solvent and cleaning them from their flesh and oil coverage*” (Ozgundogdu 2005, 30). Wanting to compete with the Chinese porcelain market, the English porcelain makers of the eighteenth century read Jesuit missionary Père d’Entrecolles’ letters. He was the first to bring to the Occident detailed secrets of the manufacture of Chinese porcelain. According to William Burton, one myth for the introduction of bone-ash into the English porcelain paste could be from the English porcelain makers misunderstanding of Entrecolles’ letters. In one of his letters, he recounts an encounter with a Chinese merchant, stating “*A rich merchant told me that once the English or Dutch bought some Pe-tun-tse which they sent to their own country to make into porcelain; they, however,*

took no kao-lin and so their experiment failed. The Chinese merchant laughed in telling me this, and said, 'They wanted to have a body with no bones to sustain the flesh'" (Burton 1906, 19). While bone-ash was used in experimental stages of porcelain around the world, the English were the first to use the material as a staple ingredient. Porcelain's history, thus, encompasses centuries of unmatched trade in scale and volume between China and other parts of the world such as India, Egypt, Iraq, Persia, and Spain: "[...] by the eighteenth century, porcelain yields the earliest and most extensive physical evidence of sustained cultural encounter on a worldwide scale [...]" (Finlay 2010, 6).

Valdes' use of this raw medium recalls the history between the East and the West but also its fragility. According to Ozgundogdu, bone china has become a "special genre in the art of ceramics although its use is not common because of the technical difficulties associated with its use" (2005, 30). Part of its aesthetic qualities is the whiteness of the material; therefore, "colour applications are generally avoided in artistic bone china applications because it is mostly preferred to emphasise its pure whiteness" (Ozgundogdu 2005, 30). This trend is precisely what Valdes revolutionizes, as she pushes beyond the initial materiality of bone china and forces it to embody a color, an identity, a politic.

The first installation I observed would become *Colored China Rags I* (fig. 1) which is a series of rag looking pieces of colored bone china nailed alongside one another. This series was completed at the European Ceramic Work Center in Holland during Valdes' residency with Sundaymorning@ekwc. Valdes first receives the bone china in liquid slips. Without disclosing too many details, Valdes explained that she "found a way" to color the china and then use a fabric to shape it. Once shaped, she fires each individual piece. In my interview with Valdes (2013), she explained that the idea behind the project is "to simulate skin, to simulate leather [while] at the same time [...] talk[ing] about skin tone." The experience as one moves from one rag to another is one of plurality. The tones vary from an alabaster both in color and texture to a rougher few at the end of the spectrum which are darker toned. The spectrum encompasses a representation of skin that is both fresh and fair to skin that is deteriorated in the darker rags.



Fig. 1. Juana Valdes, *Colored China Rags I* (*La botaron como un trapo viejo*), 2012, porcelain Bone China fired 1234°C, 13 x 8 x 4 in., The Pamela J. Joyner and Alfred J. Giuffrida Collection. Image courtesy of the artist.

The couple times I met with Valdes revealed a modest artist. Even when creating something that pushes beyond not only her own creative boundaries but also those of ceramics like *Colored China Rags I*, she is humbled and eternally optimistic stating, "I am excited about it because I think I have come up with a process that no one has done before [...] so not even the coloring of the bone china is exceptional but also the ability to shape it and do this is quite unique" (personal interview 2013). When I visited Valdes' studio, I saw the empties for *Colored China Rags I* which she initially named, *La botaron como un trapo viejo*. In preparation for her show, Part 008: In The Fold at SENSEI

Exchange Series @ “The Cellar” of Little Fox Cafe, New York, the gallery requested she revise the Spanish title. Since the English translation loses its cultural significance, she opted for a more broad title which became *Colored China Rags I*. However, for my purposes I will use both titles since the former working title in Spanish captures her cultural commentary.

Colored China Rags I (La botaron como un trapo viejo) gestures towards a much needed conversation between past and present conceptions on age and gender, labor and race, and cultural memory and race. The Spanish phrase itself is a colloquial *Cubanismo* which means that a woman has been tossed aside like an old rag. A “trapo” is generally an old piece of cloth already discarded from its original function and then used in various forms to clean or to dust furniture. To be called a “trapo” is to fundamentally separate an individual from their subjectivity, and to name a woman a “trapo” is to negate a woman’s subjecthood by affirming her gender inequity. Since the phrase, “La botaron como un trapo viejo,” uses “trapo” to insult a woman, it calls into play her age, and therefore, her lack of sexual currency within the patriarchal hierarchy. It is also interesting to note that since in Spanish the nouns assume a gendered ending, both “trapo” (rag) and “viejo” (old) have masculine endings, it eradicates the feminine introduced with the article “la” beginning the phrase.

Further, a particularly interesting critical layer to Valdes’ installation is that in the reference book, the *Diccionario de Cubanismos más usuales*, “trapo” is also linked to a hierarchy of the skin when spoken in conjunction with “toalla” (towel). According to José Sánchez-Boudy, the phrase “A cualquier trapo le dicen toalla” (They call any rag a towel; my translation) means “A cualquier le dan méritos que no tiene” (They give undeserving accolades to whomever; my translation) (1978, 195). While this definition alone is about undeserved value, when looking up “toalla” (towel) the dictionary asks one to look up both “piel” (skin) and “trapo” (rag), placing the notion of value and merit now on the skin (Sánchez-Boudy 1978, 192). Under “piel” (skin), there is the phrase “Tener piel de toalla Telva” (To have skin like a soft towel; my translation) meaning “Tener la piel suave” (To have soft skin; my translation) (Sánchez-Boudy 1978, 159). While equating a woman to a tossed out rag reveals her gendered expiration date within a patriarchal society, Cuban colloquial phrases place the rag in opposition to the towel which adds yet another level of ostracism. If one is a black or brown skinned woman, the societal critique is two-fold. (fig. 2)

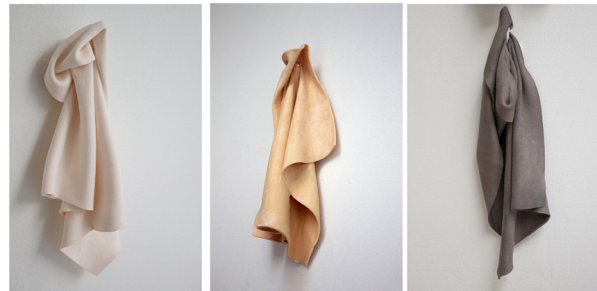


Fig. 2. Juana Valdes, *Colored China Rags I (La botaron como un trapo viejo)*, Detail, 2012, porcelain Bone China fired 1234°C, 13 x 8 x 4 in., The Pamela J. Joyner and Alfred J. Giuffrida Collection. Image courtesy of the artist.

Valdes’ installation aptly depicts the societal inequities embedded in seemingly playful and harmless rhetoric. After gazing upon the installation through a gendered and cultural lens which the title instantly demands, the rags in various hues and textures depict a differentiation of class and labor. When thinking through the historical relationship between labor and race and even cultural memory, there is an anxious anticipation of confronting the past and the future. Observers must sit with Valdes’ object, as they are not only bearing witness to an installation occupying the space, but also a moment

capturing a lived experience that, I argue, traces through the Atlantic slave trade to present racial and cultural stigmas within a gendered perspective.

The act of putting the rags in a line from lightest to darkest sheds light on the historical and contemporary value placed on race. This installation reminds me of British-Guyanese writer, Fred D'Aguiar's *Feeding the Ghosts* (1997), which recounts the infamous and horrific incident aboard the slave ship, the *Zong*, where 131 slaves were thrown overboard alive in order for the captain and crew to collect the insurance and to claim a profit. In one scene, D'Aguiar has the slaves contemplating their situation, and they believe that when they arrive at auction, they will “*trade all of them in their markets as meat [...] with African bones ground to powder and used, like elephant tusks, for its sexual potency or ability to purge the blood, and black, soft, durable skin for clothes and shoes, belts and gloves*” (D'Aguiar 2000, 37). When Valdes discussed this piece she stated that historically human bone was blended into bone china. The irony behind the myth is that slave labor in the Caribbean has colloquially been termed as “farming the bones” because of the decimating conditions of cane labor. This phrase is aptly the title of Haitian-American Edwidge Danticat's novel *The Farming of Bones* (1998). Ultimately, *Colored China Rags I* demands an immediate reception and then paused contemplation for not only the labor required for the installation to be, but also the versatility of critique available with such a piece. The piece castigates the lack of affect and corporeal singularity echoed in the myth of human bone in the china and the slaves' belief of their bodies becoming the “*clothes and shoes, belts and gloves*” for their owners.

As seen in Figure 1, the current version of the installation gradually moves from lighter to darker tones in a line. If this line would fold into itself and the fairest rag would meet the darkest rag or the piece remains in a line but the lightest and darkest would be coupled on the left and the medium tones would all be clumped on the right of the spectrum the conversation drastically alters. This scene now becomes a moment to critique how difference is regulated and how traces of our history are emulated in contemporary society. In *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, feminist theorist, Sara Ahmed, urges us to think through the ethics of touch and to

complicate what it means to be “with”, such that “with-ness” is a site, not of shared co-habitation, but of differentiation (= sociality as differentiation). In other words, in the inter-bodily movements that allow bodies to be formed (as well as de-formed), *bodies are touched by some bodies differently from other bodies*. Not only could we ask the question, “which bodies are touched by which bodies? ”, but we could also ask about the different ways in which bodies “touch” other bodies, and how those differences are ways of forming the bodies of others. (2000, 48)

Coupling Ahmed's theory with Valdes' piece touches on the colonial and sexual histories of touch that have constructed spaces of vulnerability and unrestrained violence for othered bodies evidenced in *Feeding the Ghosts*, for instance. However, the idea of “with-ness,” “*not of shared co-habitation, but of differentiation*” also speaks to the culture of unknowability that remains today in order to maintain subjugation within social and economic spaces, especially of blackness in the U.S.



Fig. 3. Juana Valdes, *In No Abstract Terms*, 2012, porcelain Bone China fired 1234°C, 12 x 60 in., Collection of Amy and Michael Kornik. Image courtesy of the artist.

The next two installations, *In No Abstract Terms* (fig. 3) and *Orator* (fig. 4), depict blackness as unreadable in contemporary popular political culture. The first, *In No Abstract Terms* is a series of white tiles with the word “black” as inlay cast in bone china while the second, *Orator* is a series of President Barack Obama’s shaded figure inlayed into bone china tiles.

Valdes began thinking through the concept for *In No Abstract Terms* at the European Ceramic Work Center in Den Bosch, Netherlands back in 2002, yet didn’t begin to execute the piece until 2013. Inspired by the *I AM A MAN* posters during the 1968 Memphis sanitation workers protest, Valdes sought to capture the abstract essence of this civil rights scene in a fluid visual. Similarly, to the *Colored China Rags I (Trapo viejo)* installation, Valdes’ strong formal background is meeting a conceptual line of thinking that allows her to play with abstraction. In addition, like the *I AM A MAN* posters (search image 0022_000062_000203_0000 on <http://diglib.lib.utk.edu/cgi/i/image/image-idx?c=vvz>), this installation engages with a kinetic discourse that explores perception along with absence. The tragic irony behind a man having to carry a sign reading that very message is felt in the variations of the tile where at first the term “black” is unreadable or incomplete as just a number of seemingly random letters erratically invade the first white tile. The next couple tiles are a combination of a black inkblot smudge with the word, “lack” or “crak” on the tile. It is not until one moves to the final tile that the word “black” is visible, making the tiles all need one another in order to read the commentary of black as both being a lack within society while simultaneously falling into the cracks of sociality.

The piece moves from a verbal, guttural imagery and works itself towards or back to language with the words “lack,” “crak,” and ultimately “black.” When asked about the piece, Valdes stated that as an Afro Cuban-American, her personal relationship with language is one of tension. Valdes argues that

my [her] use of language is very much in conversation with globalization and colonization, since colonization specifically brings language [...] so when it brings language along, it is used to

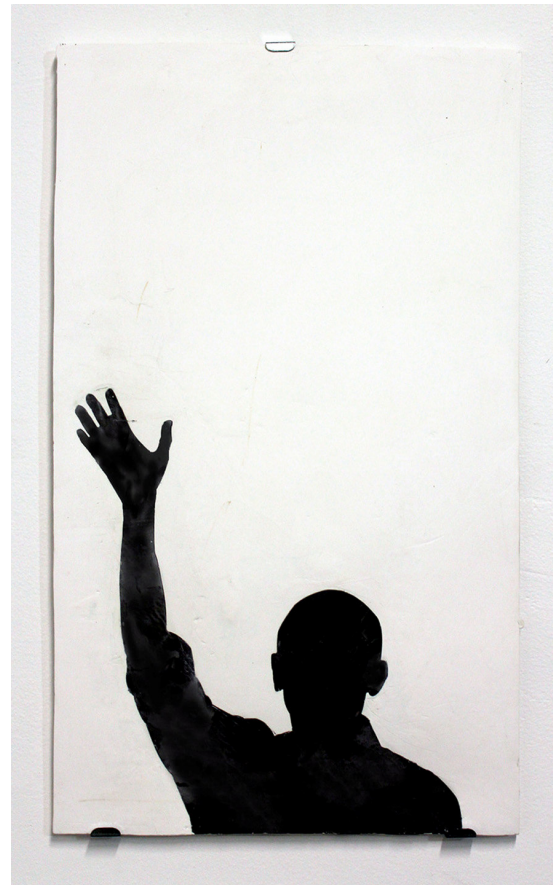


Fig. 4. Juana Valdes, *Orator (Obama tile)*, 2012, porcelain Bone China fired 1234°C, 20 x 12 in., Collection of the artist. Image courtesy of the artist.

modernize the culture, but it is also used to enslave the culture [...] I am referring to how language can be used in that way. How it can free you but also hold you captive. (Personal interview 2013)

She acknowledges that Spanish is her mother tongue due to the colonial history of her native Cuba; however, having immigrated to the United States at the age of seven and becoming fluent in English while at the same time comfortable within Spanglish marks her as having to be within a limiting Latino framework which at times forecloses Afro-Cuban/ Afro-Latino identities.

I read the *In No Abstract Terms* series in conjunction with *Orator* because both speak to what it means to inhabit a space society fixes upon the self and then to live in the constraints of such an in-between space. This photo installation not only engages with contemporary depiction(s) of the 44th U.S. President but simultaneously envisions his future representations within the present imaginary. As a hyper-visible and incredibly scrutinized public figure, President Obama is consistently measured about his political persona and the attention race should assume when constructing his identity. In fact, he speaks candidly about this topic in his book, *The Audacity of Hope: Thoughts on Reclaiming the American Dream* (2006, 355). Valdes visually captures President Obama's desire to remain accessible; in most of the photographs, he is either waving with an open-hand or pointing to the sky. Also, he is captured in a suit or with his sleeves rolled up, employing a professional who can also practice a blue-collar friendly role. It is important to note that I restrict my analysis of the President to his public identity and not investigate his politics since his public self is already politicized on both sides of the aisle. Also, defending or admonishing his political record is not Valdes' project.

What strikes me about Valdes' *Orator* is that it is not a detailed picture, but rather a silhouette of President Obama in black or grey against a white background. Just his shape seems to be an iconic emblem of contemporary politics that will be printed onto the American psyche for generations to come. Most of the images are of Obama's back, so the audience is looking onto this image while he is looking out into the contemporary moment. The more time and politics pass the farther these two visions become – his and ours as the audience. In addition, the shaded silhouette presents an open signifier where the viewer can inject their perceptions of the President. This apropos representation is the very dubious space Obama seems to operate where, despite his now second term in office, opponents of the President cast him with an air of unknowability. Thus, I connect this to the “lack”/“crak” tiles of the previous installation.

One striking case of depicting the President as someone “we don't really know” is the now infamous Clint Eastwood speech to an invisible Obama/chair at the 2012 Republican National Convention. Amidst Eastwood's blithering inaccuracies like the 23 million unemployed which the Department of Labor at the time estimated closer to 12.8 million Americans, was the line he repeatedly used “*I can't do that to myself!*” The phrase suggested he “*go f*** himself,*” but on a more detrimental point, it painted a spectral black president as the stereotypical angry black man (Abdullah 2012). However, it's safe to say Dirty Harry nor the crowd roaring with laughter consider themselves racist.

On February 4th, 2008 Peter J. Boyer stated in *The New Yorker* that Obama and Cory Booker are both “breakthrough figures—African-American politicians whose appeal transcends race.” Their conciliatory approach to politics cast them as proponents “for a post-racial politics [which] is a powerful force, and rewards those who seem to carry its promise” (Boyer 2008). Two days later, Tim Rutten wrote in *The Los Angeles Times* that President Obama’s imminent success was due to a “post-racial, post-ethnic brand of politics” (Rutten 2008). If Obama’s presidency has ushered in a new age of post-race in America, then we have become a country where racism exists but nobody is a racist. In his book, *Who’s Afraid of Post-Blackness: What it Means to be Black Now* (2011), Touré argues the pitfalls of the post-racial along with his arguments for the term Post-Black stating,

[...] we are in a post-Black era, which means simply that the definitions and boundaries of Blackness are expanding in forty million directions—or really, into infinity. It does not mean we are leaving Blackness behind, it means we’re leaving behind the vision of Blackness as something narrowly definable and we’re embracing every conception of Blackness as legitimate. Let me be clear: Post-Black does not mean “post-racial”. Post-racial posits that race does not exist or that we’re somehow beyond race and suggests colorblindness: It’s a bankrupt concept that reflects a naïve understanding of race in America [...] (2011, 12)

The idea of a post-racial America seems temporally adjudicated; it suggests a pre, during, and post racism that allows for society to no longer have to overtly confront race as a social and political issue. Valdes’ installation of President Obama’s black silhouette against a stark white background presents the need for more conversation on race not less. I also find it striking that Valdes made it a point to let me know that she noticed Obama hardly ever closes his fist which could remind the American public of the Black Panther Movement or the 1968 Olympics scene in Mexico City where African-American athletes, Tommie Smith and John Carlos (gold medal and bronze medal winners respectively) saluted in act of protest during the American national anthem. Her preoccupation with representing President Obama’s blackness as different than these two formative moments in American history and Eastwood’s comedic routine which places the President in a stereotypical box (or chair rather) supports the need for Touré’s concept of Post-Blackness in order to assess legitimacy of representation not identity.

In addition, the stark meeting between the white background and the black silhouette reminds me of Kara Walker’s historical fantasies (see images on <http://learn.walkerart.org/karawalker/Main/RepresentingRace>). On a larger scale, Walker imagines a Pre-Civil War antebellum South with similar black silhouettes against a white background. Her website states that

Walker does not represent a necessarily truthful depiction of history. Fact, fiction, and fantasy are intertwined; exaggerated truths and fictionalized events parade as history lessons that viewers must unpack, sort out, and ultimately decide which elements are true [...] The artist is also commenting on the way that official history, particularly that of African Americans, is just

as constructed as her stories. (<http://learn.walkerart.org/karawalker/Main/HistoryCollusionOfFactAndFiction>)

I am intrigued to think of what will become of President Obama's legacy, how will history treat him and how will Valdes' audience decipher the truth(s) reflecting from her installation now and the day of tomorrow? His legacy will undoubtedly occupy a space among fact, fiction, and myth. Similar to Walker's works his enduring truth will be debated, will need unpacking. And the question of whose truth will persist is depicted in the Obama photographs since they can be positioned as a mirror reflecting the audience's own prejudice and "non-racist" racial concerns.



Fig. 5 and 6. Juana Valdes, *Hanging By*, 2012, screen-print on porcelain Bone China fired 1234°C, 12 x 9 in., Collection of the artist. Image courtesy of the artist.

The final piece, *Hanging By* (fig. 5 and 6), continues Valdes' preoccupations with iconic readability. This piece, also on bone china with the text screen printed, is a series of paper-thin large postcards. Each read a variation of the phrase, "It's about hanging by a nail by the thread by the skin of your teeth." A condensed version of the phrase appears in both the King James Bible and the American Standard Version in Job 19:20 as, "*My bone cleaveth to my skin and to my flesh, and I am escaped with the skin of my teeth.*" As the audience engages with the piece, one notices that the phrase is rearranged on each tile, sometimes deleting certain words but never adding any new words. The installation eventually ends with the final tiles reading, "hanging by your skin" and "it's about hanging." There is a sense of cyclicity in these works. When seen together, this message articulates what the first piece, *Colored China Rags I (La botaron como un trapo viejo)* visually conjectures.

Further, the installation's versatility echoes Trinidadian artist, Christopher Cozier's *Tropical Nights* series which is a set of postcards on paper with a combination of tropical scenes and embedded text (see images on <http://tropicalnight.blogspot.com/>). Both pieces begin with conventional, borderline stereotypical, messages—Valdes' use of a biblical reference which usually means to barely get away from something and Cozier's use of the utopic tropical Caribbean scene. Valdes and Cozier's installations subsequently disrupt and reconstruct historical pasts so as to inhabit a new space of uncomfortability.

Historically, postcards were paramount in constructing the Caribbean as a tropical and escapist space. In the 19th and early 20th Centuries, postcards assumed an indelible position as travelling advertisement for personal adventures as well as a colonial propaganda to promote tourist activity in the region. In *An Eye for the Tropics* (2006), Krista Thompson tracks the tenuous position of the postcard, as she argues that the postcard was a medium of consumption and appropriation. She states, "*Before 1902, when the senders could not write messages on the back of the postcard, they literally scrawled their comments across the entire face of the pictorial image on the postcard, obstructing or*

becoming a part of the photographic representation [...] The message marked [...] his or her appropriation of the exotic and foreign into narratives of the self” (Thompson 2006, 258). Cozier’s work can be regarded as a contemporary revision to the colonial tourist writing across an image and subsequently possessing its representation. By including text as part of their art, they contextualize and potentially direct the critical responses to their art.

A number of drawings in Cozier’s *Tropical Night* series, which he began showcasing in 2006, have phrases and captions embedded or alongside the image which subvert the very image presented to create an altogether different visual experience. One striking example is Cozier’s juxtaposition of iconic tropical images such as the palm tree with captions detailing the violence and suffering endured by Trinidadian society. According to Thompson, “[...] by sprinkling the tropical icons with contemporary news headlines Cozier compelled viewers to reevaluate Caribbean people’s relationship to the landscape” (2006, 292). Cozier forces his audience to coalesce experiences and realities that would otherwise be compartmentalized. Not only does he deconstruct the long-standing perpetuation of the Caribbean as a tropical vacuum, by invoking a journalistic tone within his captions, he also demands his viewers to take in the drawing as a visual performance occurring in the immediate present.

Similarly to Valdes’ piece, Cozier’s *Tropical Night* also requires viewers to react on multiple semantic and visual registers. If presented as a stack of papers “piled up, face down” the drawings “look like a piece of minimalist sculpture, a cuboid with ridged edges stained with brown ink” (Laughlin 2007, 8). In *Working Notes: On Christopher Cozier’s Tropical Night Drawings* Nicholas Laughlin records his on-going interactions with Cozier as he is privy to the artist’s work in progress. He confesses that each new drawing shifts the previous narrative established: “I thought I’d put a story together, but now there are fresh meanders in the stream of consciousness” (Laughlin 2007, 8). When Valdes was showing her *Hanging By* tiles, she showed them to me first as a series of tiles nailed together on the wall, resembling a legal pad one can peel a page off and a new message appears. She then showed me a picture of another iteration of the piece which she showcases as a series of tiles side by side similar to the *In No Abstract Terms* tiles. I find the former more compelling as the audience is brought into the performance, constructing the evolving message on the spot.

Ultimately, the evocative nature of Cozier’s and Valdes’ pieces is their relevance across national and geographic spaces. In *Reading the Image: Poetics of the Black Diaspora* (2006), diaspora is defined as an active engagement with global flows; it is a manner in which to consider and subsequently represent oneself within not only national spaces but also within international communities: “Diaspora is not deployed as an identity but as a way of conceiving the world [...] diasporic sensibilities make links but do not rub out locality and specificity” (Hudson/Walcott/Kenzie 2006, 14). Both Cozier and Valdes observe the balance between the unitary project of diaspora as well as their particularity as individuals engaging with and representing a specific historical past and present. While Cozier seeks to depict local, Trinidadian experiences that lend themselves to critique the singular representation of the Caribbean as paradise, Valdes manipulates the medium of bone china to speak against the unreadability of blackness.

Valdes' pieces allow the audience to interrogate racism and gender discrimination through an Afro-Cuban American context. Despite particularity, however, her work lends itself to universal concerns regarding marginalization and historical memory. While *Bending bone china*, Valdes asks us to re-dress the body as a political canvas where notions of belonging, subjugation, and justice have been historically negotiated. The most prevalent themes I read in Valdes' installations delve into the notion of the woman of color as a site of contested beauty and autonomy as well as the unreadability of blackness especially in an American context. Ultimately, her work alongside artists, Cozier and Walker, and writers, D'Aguiar and Danticat, speak to the necessity of bridging our dialogue across disciplines. While McLuhan argues that "the medium is the message", by assessing various mediums we can observe a generational concern regarding historical and contemporary issues fomenting.

References

- Abdullah, Halimah. "Eastwood, the empty chair and the speech everyone's talking about." *CNN*, 31 August 2012. Accessed 15 January 2014. URL: <http://www.cnn.com/2012/08/31/politics/eastwood-speech>
- Ahmed, Sara. *Strange encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. New York: Routledge, 2000.
- Biblegateway.com. 2013. Accessed 4 July 2015. URL: <http://www.biblegateway.com/passages/?search=job%2019:20&version=ASV>
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October* 110 (Fall 2004): 51-79.
- Bonilla-Silva, Eduardo. *Racism Without Racists: Color-blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States; [new Chapter on the Obama Phenomenon]*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2010.
- Boyer, Peter J. "The Color of Politics: A Mayor of the Post-racial Generation." *The New Yorker*, 4 February 2008. Accessed 15 January 2014. URL: http://www.newyorker.com/reporting/2008/02/04/080204fa_fact_boyer
- Burton, William. *Porcelain: Its Nature, Art, and Manufacture*. London: BT Batsford Ltd, 1906.
- D'Aguiar, Fred. *Feeding the Ghosts*. 1997. New York: Ecco Press, 2000.
- Danticat, Edwidge. *The Farming of Bones: A novel*. New York: Soho, 1998.
- Finlay, Robert. *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Hudson, Peter J, Rinaldo Walcott, and Alison Kenzie. *Reading the Image: Poetics of the Black Diaspora: Deane Bowen, Christopher Cozier, Michael Fernandes, Maud Sulter*. Ottawa: Canada Council for the Arts, 2006.
- Laughlin, Nicholas. "Working Notes: On Christopher Cozier's Tropical Night Drawings." *Little Gestures: From the Tropical Night Series, an exhibition at the Jaffe-Friede Gallery*. Hopkins Centre, Dartmouth College, October 2 – November 4, 2007. Catalogue. Web publication accessed 15 January 2014. URL: <http://nicholaslaughlin.net/tropical-night-working-notes.html>

- López, Antonio M. *Unbecoming Blackness: The Diaspora Cultures of Afro-Cuban America*. New York: New York University Press, 2012.
- McLuhan, Marshall and Quentin Fiore. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. 1967. Berkeley: Ginkgo Press, 2001.
- Obama, Barack. *The Audacity of Hope: Thoughts on Reclaiming the American Dream*. New York: Random House, 2006.
- Ozgundogdu, Feyza. "Bone China from Turkey." *CeramicsTECHNICAL* 20 (2005): 29-32.
- Paul Sharpe Contemporary Art. "Juana Valdes: A Survey 1994-2004: First Major New York Exhibition of an Important Afro-Cuban Artist." May 9 – June 10, 2006. 2013. Accessed 15 January 2014. URL: <http://www.paulsharpegallery.com/cgi/PSCAe.pl?exhi=2006May>
- Rutten, Tim. "The Good Generation Gap." *The Los Angeles Times*. 6 February 2008. Accessed 15 January 2014. URL: <http://articles.latimes.com/2008/feb/06/opinion/oe-rutten6>
- Sánchez-Boudy, José. *Diccionario de Cubanismos más usuales (Como habla el cubano)*. Miami: Ediciones Universal, 1978.
- Smith, Terry, Okwui Enwezor and Nancy Condee (eds.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Thompson, Krista. *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Touré. *Who's Afraid of Post-Blackness: What it Means to be Black Now*. New York: Free Press, 2011.
- Tschida, Anne. "Open studios opens up art." *Knights Art: Witnessing the Transformational Power of the Arts*. 22 May 2013. Accessed 1 January 2014. URL: <http://www.knightarts.org/community/miami/open-studios-opens-up-art>
- Urbistondo, Josune. Personal Interview with Juana Valdes. 25 May 2013. Unpublished.

Image references

- Cozier, Christopher. 2007. Accessed 1 January 2014. URL: <http://tropicalnight.blogspot.com/>
- "The Art of Kara Walker." 2013. Accessed 1 January 2014. URL: <http://learn.walkerart.org/karawalker/Main/HistoryCollusionOfFactAndFiction>
- Memphis Press-Scimitar, Publisher. *Strikers Outside Clayborn Temple*. March 1968. Volunteer voices: The Growth of Democracy in Tennessee. Accessed 1 January 2014. URL: http://diglib.lib.utk.edu/cgi/i/image/image-idx?c=vvz;view=entry;subview=detail;cc=vvz;entryid=x-0022_000062_000203_0000

Josune Urbistondo, Ph.D.
 Department of English, Composition Program
 University of Miami, USA
 j.urbistondo@umiami.edu



Resumen: *Doblando Bone China.* *Las políticas de la piel* *de Juana Valdes*

Josune Urbistondo

Abstract: Juana Valdes es una artista Afro-Cubana-Americana, cuyas aportaciones a las artes visuales ofrecen una crítica severa a las políticas contemporáneas de raza, género y movilidad. Mientras que es conocida sobre todo por sus veleros de cerámica, mostradas en galerías en todo el mundo, su trabajo más reciente en porcelana de ceniza de hueso (Bone china) examina su lugar en las políticas raciales americanas y de la diáspora del Caribe. En este artículo examinaré cómo estos trabajos de instalación no solamente siguen una conversación acerca de raza, género y política, sino también tratan el envejecimiento y la memoria cultural. Especialmente una pieza, “La botaron como un trajo viejo”, presenta piezas de cerámica en forma de trajo con diferentes tonos y texturas de piel. Otro ejemplo, la pieza hasta ahora sin título, que lleva la variación de la frase “It’s about hanging by a nail by the thread by the skin of your teeth.” (Se trata de estar colgando de un clavo de un hilo de la piel de tus dientes), evoca la multiplicidad de interpretaciones en la serie Tropical Night del artista Christopher Cozier de Trinidad, mientras la escritura en blanco y negro señala al mismo tiempo un espacio embrujado en el imaginario americano muy parecido a las fantasías históricas de Kara Walker basadas en la raza. Este artículo sirve de plataforma para presentar el trabajo más reciente de Juana Valdes como arrojo de luz a la re-producción de ideologías de género y raza que hablan a un momento pan-caribeño, transcultural mientras tanto se opone al mito americano “post-racial” de nuevo cuño.

Palabras clave: Cuba, Cultura, Vales, Bone china, Raza

Los trabajos más recientes de Juana Valdes en Bone china discutidos en este artículo revisan su lugar en las políticas raciales americanas y las de la diáspora del Caribe. Este artículo examina como a través de estas instalaciones reclama su pertenencia a las identidades caribeñas, latinas y americanas al mismo tiempo que critica como las estructuras históricas y contemporáneas siguen nombrando a la persona de color como de segunda clase y a la mujer de color doblemente marginalizada. Pongo los trabajos de Valdes en diálogo con los trabajos del artista Christopher Cozier originario de Trinidad y la artista afro-americana Kara Walker. Los tres artistas cuestionan la política que está en la empresa de ofrecer una narrativa que polariza, especialmente respecto a los sujetos minoritarios. Por último revelan cómo el pasado, presente y futuro se conjuntan de manera simultánea cuando se contempla la historia a través de la contemporaneidad del arte. A través de *Colored China Rags I* (título original en español *La botaron como un trajo viejo*) enfrente las preocupaciones de Valdes por la belleza y la raza a través de un contexto cubano lúdico con el discurso esclavista examinado en la producción cultural afro-caibeña y afro-americano como la literatura y las artes

visuales. Al tratar *In No Abstract Terms* (*En ningún término abstracto*) y *Orator* (*Orador*) amplíe mi revisión para ilustrar cómo Valdes habla en contra de la ilegibilidad de la negritud. Finalmente *Hanging By* (*Colgando de*) lleva una variación de la frase “*It’s about hanging by a nail by the thread by the skin of your teeth*” (Se trata de estar colgando de un clavo de un hilo de la piel de tus dientes), evocando la multiplicidad de interpretaciones de la serie *Tropical Night* del artista Christopher Cozier de Trinidad (imágenes: <http://tropicalnight.blogspot.com/>), mientras la escritura en blanco y negro señala al mismo tiempo un espacio embrujado en el imaginario americano muy parecido a las fantasías históricas de Kara Walker basadas en la raza (imágenes: <http://learn.walkerart.org/karawalker/Main/RepresentingRace>).

La primera instalación analizada es *Colored China Rags I* (figs. 1 y 2) que consiste en una serie de piezas de Bone china coloreada, que parecen trapos y están clavadas en la pared una al lado de otra. Valdes primero recibe la porcelana de ceniza de hueso en engobes líquidos. Sin revelar demasiados detalles Valdes explicó que “encontró la manera” de darle color a la porcelana y luego usar una tela para darle forma. Una vez modeladas, quemó cada pieza individualmente. En mi entrevista con Valdes (2013) explicó que la idea detrás del proyecto era “*simular piel, simular cuero [mientras] al mismo tiempo [...] estar hablando sobre el tono de la piel*”. La sensación de moverse de un trapo al siguiente es de pluralidad. Los tonos varían de alabastro, tanto en color como en textura, a unos más ásperos al final del espectro que presentan un tono más oscuro. El espectro abarca una representación de la piel que es tanto fresca y hermosa a una piel deteriorada en los trapos más oscuros.

Colored China Rags I señala hacia una conversación muy necesaria entre las concepciones pasadas y presentes acerca de la edad y el género, del trabajo y de la raza, así como de la memoria cultural y la raza. El título original en español *La botaron como un trapo viejo* es un cubanismo. Ser llamado “trapo” es separar al individuo fundamentalmente de su subjetividad, y llamar a una mujer “trapo” es negar la subjetividad de la mujer afirmando su carencia de equidad de género. Dado que la frase “La botaron como un trapo viejo” usa “trapo” para insultar a una mujer, trae a colación su edad y con ello su falta de moneda sexual en la jerarquía patriarcal. También es interesante notar que “trapo” y “viejo” tienen terminaciones masculinas, entonces erradica lo femenino introducido con la palabra “la” al inicio de la frase.

Adicionalmente, una capa de crítica particularmente interesante en la instalación de Valdes es que en el libro referencial, el *Diccionario de Cubanismos más usuales*, “trapo” también es relacionado con una jerarquía de la piel cuando es usado en conjunto con “toalla”. Según José Sánchez-Boudy, la frase “*A cualquier trapo le dicen toalla*” significa “*A cualquier le dan méritos que no tiene*” (1978, 195). Mientras esta definición sola trata de un valor no merecido, al revisar “toalla” el diccionario remite a las definiciones tanto de “piel” como de “trapo”, situando la noción de valor y mérito ahora en la piel (Sánchez-Boudy 1978, 192). Mientras la comparación de una mujer con un trapo tirado revela su fecha de vencimiento genérico dentro de una sociedad patriarcal, las frases coloquiales cubanas ponen el trapo en oposición a la toalla que añade otro nivel de ostracismo. Si uno es una mujer de tez negra o café, la crítica social es doble.

Las siguientes dos instalaciones *In No Abstract Terms* (fig. 3) y *Orator* (fig. 4) representan la negritud como ilegible en la cultura política popular contemporánea. El primero *In No Abstract Terms*

consta de una serie de azulejos blancos con la palabra “black” (negro) incrustada en porcelana de ceniza de hueso, mientras el segundo, *Orator*, es una serie con una incrustación de la figura sombreada del presidente Barack Obama en Bone china. La primera pieza consiste en la variación del diseño del azulejo, donde al inicio la palabra “black” es ilegible o incompleta, tan sólo una cantidad de letras aparentemente aleatorias invaden de forma errática el primer azulejo blanco. El siguiente par de azulejos consisten en una combinación de una mancha de tinta negra con la palabra , “lack” (falta) or “crak” (crack: grieta) en el azulejo. Solamente al moverse hasta el último azulejo la palabra “black” (negro/a) es visible, haciendo que todos los azulejos requieran de los demás para leer el comentario acerca de lo negro siendo tanto una falta (lack) dentro de la sociedad al mismo tiempo que cae en las grietas (cracks) de la sociabilidad. La pieza se mueve de un imaginario verbal, gutural y va de ida o de regreso a un lenguaje con las palabras “lack”, “crak”, y finalmente “black”.

Leo la serie *In No Abstract Terms* junto con *Orator*, porque ambos hablan de lo que significa habitar un espacio que la sociedad fija por encima de uno mismo y luego vivir con estas restricciones. Esta instalación fotográfica no sólo trata de la(s) representacion(es) contemporánea(s) del 44° Presidente de Estados Unidos, pero al mismo tiempo se imagina sus representaciones futuras con el imaginario actual. Como una figura pública hipervisible e increíblemente escudriñada, el presidente Obama es medido constantemente respecto a su persona política y la atención que la raza debe asumir en la construcción de su identidad. Lo que me llama la atención acerca de “Orator” de Valdes es que no se trata de una imagen detallada, pero tampoco de una silueta del presidente Obama en blanco o gris sobre un trasfondo blanco. Solamente su forma parece ser un emblema icónico de la política contemporánea que quedará grabada en la psique americana por generaciones. La mayoría de las imágenes muestran a Obama de espaldas, así que el público está viendo su imagen mientras él está viendo hacia el momento contemporáneo. Cuánto más tiempo y política pasen, más lejos estas dos visiones se convertirán en la suya y la nuestra como público. Adicionalmente, la silueta sombreada presenta un significado abierto, donde el observador puede vertir sus percepciones del presidente. Esta representación a propósito es el espacio extremadamente dudoso donde Obama parece actuar, donde, a pesar de su actual segundo mandato en el cargo, los oponentes del presidente le atribuyen un aire de desconocimiento. Por tanto estoy conectando esto con los azulejos “lack”/“crak” de la instalación anterior.

La última pieza *Hanging By (Colgando de)* (figs. 5 y 6) sigue con las preocupaciones de Valdes por la legibilidad icónica. Esta pieza, también elaborada en porcelana de ceniza de hueso con impresión en serigrafía, es una serie de grandes postales delgadas como papel. En cada una se lee una variación de la frase “*It’s about hanging by a nail by the thread by the skin of your teeth*” (Se trata de estar colgando de un clavo de un hilo de la piel de tus dientes). Es una versión condensada de la frase que aparece en Job 19:20, tanto en la *King James Bible* como en la versión americana standard, “*My bone cleaveth to my skin and to my flesh, and I am escaped with the skin of my teeth*” (Mi piel y mi carne se pegaron a mis huesos, y he escapado con sólo la piel de mis dientes). A medida que el público se involucra con la pieza, uno se da cuenta que la frase está reordenada en cada azulejo, a veces faltan ciertas palabras, pero nunca se agrega ni una sola palabra nueva. La instalación termina con los últimos azulejos que dicen “*hanging by your skin*” (estar colgando de tu piel) y “*it’s about hanging*”

(se trata de estar colgando). Hay un sentido de ciclicidad en estos trabajos. Cuando se ven en conjunto, el mensaje articula lo que la primera pieza *Colored China Rags I (La botaron como un trapo viejo)* sugería de manera visual.

Por último, las piezas de Valdes permiten al público cuestionar el racismo y la discriminación de género en un contexto americano afro-cubano. A pesar de la particularidad, sin embargo, su trabajo se presta a las preocupaciones universales relativas a la marginación y la memoria histórica. “Doblando Bone China” Valdes nos pide re-vestir el cuerpo como un lienzo político donde las nociones de pertenencia, subyugación y justicia han sido negociados históricamente. Las temáticas más frecuentes que leo en las instalaciones de Valdes ahondan en la mujer de color como un lugar de belleza impugnada y de autonomía, así como en la ilegibilidad de la negritud.



Fig. 1. Juana Valdes, *Colored China Rags I (La botaron como un trapo viejo)*, 2012, porcelana Bone China quemada a 1234°C, 33 x 20.3 x 10.1 cm, The Pamela J. Joyner and Alfred J. Giuffrida Collection. Fotografía: cortesía de la artista.



Fig. 2. Juana Valdes, *Colored China Rags I (La botaron como un trapo viejo)*, Detalle, 2012, porcelana Bone China quemada a 1234°C, 33 x 20.3 x 10.1 cm, The Pamela J. Joyner and Alfred J. Giuffrida Collection. Fotografía: cortesía de la artista.



Fig. 3. Juana Valdes, *In No Abstract Terms*, 2012, porcelana Bone China quemada a 1234°C, 30.5 x 152.4 cm, Collection of Amy and Michael Kornik. Fotografía: cortesía de la artista.



Fig. 3. Juana Valdes, *In No Abstract Terms*, 2012, porcelana Bone China quemada a 1234°C, 30.5 x 152.4 cm, Collection of Amy and Michael Kornik. Fotografía: cortesía de la artista

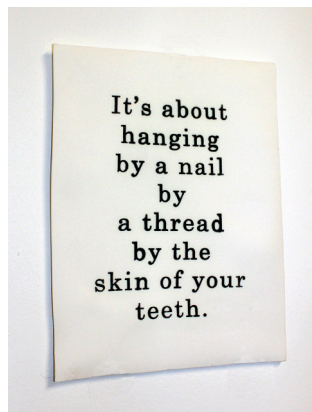


Fig. 5 y 6. Juana Valdes, *Hanging By*, 2012, serigrafía en porcelana Bone China quemada a 1234°C, 30.5 x 22.9 cm, Colección de la artista. Fotografías: cortesía de la artista.

Bibliografía

- Abdullah, Halimah. "Eastwood, the empty chair and the speech everyone's talking about." *CNN*, 31 August 2012. Consulta 15 enero 2014. URL: <http://www.cnn.com/2012/08/31/politics/eastwood-speech>
- Ahmed, Sara. *Strange encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. New York: Routledge, 2000.
- Biblegateway.com. 2013. Consulta 4 julio 2015. URL: <http://www.biblegateway.com/passage/?search=job%2019:20&version=ASV>
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October* 110 (Fall 2004): 51-79.
- Bonilla-Silva, Eduardo. *Racism Without Racists: Color-blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States; [new Chapter on the Obama Phenomenon]*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2010.
- Boyer, Peter J. "The Color of Politics: A Mayor of the Post-racial Generation." *The New Yorker*, 4 February 2008. Consulta 15 enero 2014. URL: http://www.newyorker.com/reporting/2008/02/04/080204fa_fact_boyer
- Burton, William. *Porcelain: Its Nature, Art, and Manufacture*. London: BT Batsford Ltd, 1906.
- D'Aguiar, Fred. *Feeding the Ghosts*. 1997. New York: Ecco Press, 2000.
- Danticat, Edwidge. *The Farming of Bones: A novel*. New York: Soho, 1998.
- Finlay, Robert. *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Hudson, Peter J, Rinaldo Walcott, and Alison Kenzie. *Reading the Image: Poetics of the Black Diaspora: Deane Bowen, Christopher Cozier, Michael Fernandes, Maud Sulter*. Ottawa: Canada Council for the Arts, 2006.
- Laughlin, Nicholas. "Working Notes: On Christopher Cozier's Tropical Night Drawings." *Little Gestures: From the Tropical Night Series, an exhibition at the Jaffe-Friede Gallery*. Hopkins Centre, Dartmouth College, 2 de octubre – 4 de noviembre 2007. Catálogo. Publicación en línea consultada 15 enero 2014. URL: <http://nicholaslaughlin.net/tropical-night-working-notes.html>
- López, Antonio M. *Unbecoming Blackness: The Diaspora Cultures of Afro-Cuban America*. New York: New York University Press, 2012.
- McLuhan, Marshall and Quentin Fiore. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. 1967. Berkeley: Ginkgo Press, 2001.
- Obama, Barack. *The Audacity of Hope: Thoughts on Reclaiming the American Dream*. New York: Random House, 2006.
- Ozgunogdu, Feyza. "Bone China from Turkey." *CeramicsTECHNICAL* 20 (2005): 29-32.
- Paul Sharpe Contemporary Art. "Juana Valdes: A Survey 1994-2004: First Major New York Exhibition of an Important Afro-Cuban Artist." 9 de mayo – 10 de junio 2006. 2013. Consulta 15 enero 2014. URL: <http://www.paulsharpegallery.com/cgi/PSCAe.pl?exhi=2006May>
- Rutten, Tim. "The Good Generation Gap." *The Los Angeles Times*. 6 February 2008. Consulta 15 enero 2014. URL: <http://articles.latimes.com/2008/feb/06/opinion/oe-rutten6>
- Sánchez-Boudy, José. *Diccionario de Cubanismos más usuales (Como habla el cubano)*. Miami: Ediciones Universal, 1978.
- Smith, Terry, Okwui Enwezor and Nancy Condee (eds.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Thompson, Krista. *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Touré. *Who's Afraid of Post-Blackness: What it Means to be Black Now*. New York: Free Press, 2011.
- Tschida, Anne. "Open studios opens up art." *Knights Art: Witnessing the Transformational Power of the Arts*. 22 May 2013. Consulta 1 enero 2014. URL: <http://www.knightarts.org/community/miami/open-studios-opens-up-art>
- Urbistondo, Josune. Personal Interview with Juana Valdes. 25 May 2013. Sin publicar.

Referencias de imágenes

- Cozier, Christopher. 2007. Consulta 1 enero 2014. URL: <http://tropicalnight.blogspot.com/>
“The Art of Kara Walker.” 2013. Consulta 1 enero 2014. URL:
<http://learn.walkerart.org/karawalker/Main/HistoryCollusionOfFactAndFiction>
Memphis Press-Scimitar, Publisher. *Strikers Outside Clayborn Temple*. Marzo 1968. Volunteer
voices: The Growth of Democracy in Tennessee. Consulta 1 enero 2014. URL:
[http://diglib.lib.utk.edu/cgi/i/image/image-
idx?c=vvz;view=entry;subview=detail;cc=vvz;entryid=x-0022_000062_000203_0000](http://diglib.lib.utk.edu/cgi/i/image/image-idx?c=vvz;view=entry;subview=detail;cc=vvz;entryid=x-0022_000062_000203_0000)

Josune Urbistondo, Ph.D.
Department of English, Composition Program
University of Miami, USA
j.urbistondo@umiami.edu

Castillo San Felipe de Barajas | *Festung San Felipe de Barajas*



Ricardo Carr (1656-1657) y Antonio de Arévalo (1762-1798), Cartagena de Indias, Colombia. Fotografía: Martin St-Amant - Wikipedia - CC-BY-SA-3.0, diciembre 2008.

Ricardo Carr (1656-1657) und Antonio de Arévalo (1762-1798), Cartagena de Indias, Kolumbien. Foto: Martin St-Amant - Wikipedia - CC-BY-SA-3.0, Dezember 2008.

Cartagena de Indias fue, desde su fundación en 1533 por Pedro de Heredia, uno de los puertos más importantes de la América española, gracias a su privilegiado emplazamiento en una bahía segura y extensa. Debido a su importancia estratégica como entrada a los territorios de Nueva Granada, la ciudad sufrió, durante sus primeros años de existencia, frecuentes ataques y saqueos por parte de piratas. Por esa razón se comenzó en 1566 la construcción de diversas fortificaciones y obras de defensa para proteger la bahía, cuya accidentada geografía hizo necesario el levantamiento de éstas en diferentes puntos del lugar, como la “Media Luna”, un fuerte que actuaba como “puerta de tierra” para el puerto, el baluarte “El Reducto”, que protegía el islote Getsemaní, o el castillo San Luis de Bocachica, que defendía un acceso importante a la ciudad. Notables ingenieros militares de la época, como Bautista Antonelli o Juan de Herrera y Sotomayor, trabajaron en Cartagena a lo largo de la época virreinal, ampliando y reformando su sistema de defensa. Hoy en día se conserva la mayoría de estas edificaciones, que constituyen el mejor ejemplo de arquitectura militar en el Caribe, debido a sus dimensiones y a su buen estado de conservación. La obra más representativa de este conjunto arquitectónico es el castillo San Felipe de Barajas, que fue el punto neurálgico para la protección de la ciudad en la época virreinal, gracias a su ubicación en una posición elevada en la bahía. El fuerte primitivo es un buen ejemplo de las “fortalezas abaluartadas” utilizadas entre los siglos XVII y XVIII en el Imperio español, con objeto de proteger los territorios de ultramar, así como para ejercer poder sobre ellos. Este fenómeno se denominó el “Esplendor del Abaluartado”, y fue introducido en el Caribe bajo la “Escuela de

Cartagena de Indias war seit seiner Gründung 1533 durch Pedro de Heredia einer der wichtigsten Häfen Hispanoamerikas, dank seiner privilegierten Lage in einer sicheren und weiten Bucht. Aufgrund der strategischen Bedeutung als Zugang/Eingang zu den Gebieten Neu-Granadas, litt die Stadt während der ersten Jahren ihrer Existenz unter häufigen Angriffen und Plünderungen durch Piraten. Daher wurde 1566 der Bau verschiedener Festungen und Verteidigungsanlagen zum Schutz der Bucht begonnen, die aufgrund des unregelmäßigen Terrains an unterschiedlichen Stellen von Nöten waren, wie zum Beispiel die Festung *Media Luna*, die als Landzugang des Hafens fungierte, die Bastion *El Reducto*, der das Inselchen Getsemaní schützte oder die Burg *San Luis de Bocachica*, die einen wichtigen Zugang zur Stadt verteidigte. Bedeutende Militäringenieure der Zeit wie Bautista Antonelli oder Juan de Herrera y Sotomayor arbeiteten in der Epoche der Vizekönigreiche in Cartagena und erweiterten und veränderten das Verteidigungssystem. Die Mehrzahl dieser Bauten ist heute noch erhalten, aufgrund ihrer Ausmaße und ihrem guten Erhaltungszustand sind sie als das herausragendste Beispiel an Militärarchitektur in der Karibik anzusehen.

Das repräsentativste Bauwerk dieses architektonischen Komplexes ist die Burg *San Felipe de Barajas*, die während der Zeit der Vizekönigreiche den neuralgischen Punkt zur Verteidigung der Stadt bildete, dank ihrer erhöhten Lage in der Bucht. Die ursprüngliche Festung kann als gutes Beispiel für die Festungen mit Bollwerken gelten, die im spanischen Weltreich des 17. und 18. Jahrhunderts dazu dienten, die überseeischen Gebiete zu schützen und zu kontrollieren. Dieses Phänomen wird als “Pracht der

Fortificación Hispanoamericana”, un estilo arquitectónico militar con influencias italianas y flamencas. La principal característica de estos “fuertes abaluartados” era la utilización del baluarte, un elemento arquitectónico proyectado hacia el exterior de la fortaleza, cuyo objetivo era flanquear al enemigo para dificultar su ingreso por la brecha abierta. Las ampliaciones posteriores ejemplifican, por otra parte, la superación de esta tendencia arquitectónica en la segunda mitad del siglo XVIII, sustituyéndose el baluarte por la batería como elemento principal.

El castillo San Felipe de Barajas, ubicado en el cerro de San Lázaro, y orientado hacia el mar, se compone de una serie de baterías que rodean a la fortaleza primitiva, que se encuentra en el centro de la estructura. Este fuerte originario, de forma triangular, consta de tres baluartes medios (con una cara y un flanco), así como de cuatro garitas para los centinelas. Completan la estructura un cuartel para el cuerpo de guardia y un polvorín, así como una espadaña en el lado oeste. La edificación está rodeada por siete baterías, que servían para contener la artillería. Cada una se adapta a las irregularidades del cerro de San Lázaro, creando un sistema asimétrico: al nivel del fuerte triangular se encuentra la batería de la Redención, que consiste en un parapeto, es decir, un terraplén corto que defiende la fortaleza de los golpes del enemigo, orientado hacia el lado norte. La batería de San Lázaro, en el lado opuesto del cerro, se ajusta a la terminación circular de la montaña, por medio de un grueso muro, además de un parapeto y unas aspilleras, que apuntan hacia el este. La batería de Santa Bárbara, ubicada en el más pequeño de los dos salientes alargados del cerro, apunta también hacia esa dirección. Al

Bastionen” bezeichnet und wurde von der sogenannten “Schule des hispanoamerikanischen Festungsbaus”, einem Militärarchitekturstil mit italienischen und flämischen Einflüssen, in die Karibik gebracht. Das Hauptmerkmal dieser Festungen mit Bollwerk ist der Einsatz der Bastion, einem nach außen vorspringenden architektonisches Element, das dazu diente, den Feind zu flankieren, um einen Angriff durch die offene Bresche zu erschweren. Die späteren Erweiterungen machen die Überwindung dieses architektonischen Trends in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich, wobei die Batterie die Bastion als Hauptelement ersetzte.

Die Burg *San Felipe Barajas*, Richtung Meer auf dem Hügel San Lázaro gelegen, besteht aus sechs Batterien, die die ursprüngliche Festung im Zentrum der Anlage umgeben. Diese erste Festung mit dreieckigem Grundriss besitzt drei halbe Bastionen (mit je einer Face und einer Flanke), sowie vier kleine Wachtürme. Die Struktur wird durch eine Kaserne für die Wachmannschaft und ein Pulvermagazin sowie einen Glockengiebel auf der Ostseite vervollständigt. Die Anlage ist von sieben Batterien für die Artillerie umgeben. Jede von ihnen ist dem unregelmäßigen Gelände des Hügel San Lázaro angepasst, so dass ein asymmetrischer Gesamtkomplex entsteht: auf der Höhe der dreiseitigen Festung befindet sich die Batterie *Redención*, die aus einer Brustwehr besteht, das heißt einem niedrigen Wall, der die Festung vor den Schüssen der Feinde schützt und nach Norden gerichtet ist. Die Batterie *San Lázaro* auf der gegenüberliegenden Seite des Hügel passt sich durch eine dicke Mauer der Rundung des Hanges an, zudem besitzt sie eine Brustwehr und Schießscharten, die nach Osten gerichtet

mismo nivel de la edificación original se encuentran las baterías del Hornabeque y de la Cruz, constituidas por amplios y elevados muros ; en el extremo norte del cerro se extienden, a lo largo del otro saliente alargado, las baterías de San Carlos y de los Apóstoles; una de ellas está orientada hacia el este, con un parapeto que le sirve de muro; la otra, apuntando al oeste, albergaba el hospital, y está protegido por un muro bajo. Estas baterías estaban conectadas entre sí en el interior mediante galerías y pasadizos, que facilitaban el tránsito de tropas, y en el exterior por fosos y muros llamados “falsabragas”. Este conjunto de bastiones secundarios en torno a un fuerte principal hacía muy difícil la toma del sistema defensivo, ya que los defensores siempre controlarían al menos una parte de la edificación. En la esquina sur del castillo, junto a la batería de san Lázaro, se encontraba el depósito de agua, un elemento esencial en caso de posibles asedios.

Los cuarteles subterráneos podían amparar hasta a 350 hombres, cifra que señala el gran tamaño del complejo. El fuerte estaba conectado con la ciudad por una caponera, es decir una galería colocada para flanquear el foso, ubicada entre la rampa del acceso y el anteriormente citado fuerte de la Media Luna. El fuerte original fue construido con ladrillo y roca por orden del gobernador Don Pedro Zapata, diseñado por el ingeniero holandés Ricardo Carr, iniciado en 1656 y finalizado el 12 de octubre de 1657. Este fuerte mostró su importancia estratégica en varias ocasiones, siendo la más señalada el fracasado ataque del almirante inglés Vernon, en 1741. No sufrió ninguna modificación significativa hasta 1762, tras la ocupación inglesa de La Habana durante la Guerra de los Siete Años, un conflicto belico

sind. Die Batterie *Santa Bárbara*, auf dem kleinsten langgestreckten Vorsprung des Hügels liegend, weist auch in diese Richtung. Auf gleicher Höhe mit der ersten Festung befinden sich die Batterien *Hornabeque* und *de la Cruz* mit hohen breiten Mauern; am nördlichsten Ende des Hügels erstrecken sich längs eines weiteren Vorsprungs die Batterien *San Carlos* und *de los Apóstoles*, eine von ihnen nach Osten, mit einer Brustwehr, die als Mauer dient, die andere nach Westen, in der sich das Lazarett befindet und die durch eine niedrige Mauer geschützt wird. Diese Batterien waren im Inneren durch Gänge verbunden, die den Durchgang der Truppen erleichterten, und außen durch Gräben mit Gegenmauern.

Die Anlage von zweitrangigen Bollwerken um eine Hauptfestung machte die Einnahme des Verteidigungssystems äußerst schwierig, da die Verteidiger immer mindestens einen Teil der Anlage kontrollieren würden. In der Südecke der Burg, neben der Batterie *San Lázaro*, befand sich das Wasserreservoir, ein unabdinglicher Bestandteil für den Fall möglicher Belagerungen. Die unterirdischen Kasernen konnten bis zu 350 Mann aufnehmen, eine Zahl, die auf die Größe der Anlage verweist. Die Festung war mit der Stadt durch eine Kaponniere verbunden, das heißt durch einen Gang, der dazu diente, den Graben zu überwinden und der die Eingangsrampe mit dem oben erwähnten Fort *Media Luna* verband.

Die erste Festung war im Auftrag des Gouverneurs Don Pedro Zapata aus Felsen und Ziegelstein erbaut worden, entworfen vom holländischen Ingenieur Ricardo Carr, begonnen 1656 und am 12. Oktober 1657 fertiggestellt. Diese Festung stellte ihre strategische Bedeutung bei verschiedenen Gelegenheiten unter Beweis, die

entre diversas potencias europeas por la supremacía colonial. La rendición de la ciudad cubana puso de manifiesto las debilidades de la defensa española del Caribe, provocando así mismo inquietudes sobre San Felipe. Por ello el ingeniero militar Antonio de Arévalo comenzó en 1762 la construcción de las baterías colaterales, que finalizaría en 1798, convirtiendo el castillo en una enorme estructura defensiva que nunca más volvió a ser atacada, debido a las circunstancias políticas y militares de Cartagena al comienzo del siglo XIX, que hicieron de San Felipe de Barajas una fortaleza obsoleta.

Tras la independencia de la ciudad en 1811, ésta sufrió un duro asedio por parte de los españoles en 1815, el cual arruinó a Cartagena de Indias, ocasionando así la pérdida de su importancia política y militar. De esta manera, el castillo San Felipe de Barajas dejó de funcionar como fortaleza, y quedó abandonado. En 1923 se creó la Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena, que tenía como objetivo la conservación de los Monumentos de la ciudad, la cual inició en 1928 los trabajos de restauración del castillo, dirigidos por Carlos Crismatt. San Felipe de Barajas, el puerto, las demás fortalezas y el conjunto monumental de Cartagena fueron incluidos en la lista del Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO en 1984, y todavía hoy recuerdan al visitante el memorable pasado de Cartagena de Indias.

herausragendste war der mißlungene Angriff des englischen Admiral Vernon 1741. Bis 1762 erfuhr sie keine nennenswerte Veränderung, erst nach der Besetzung Havanas durch die Engländer während des siebenjährigen Krieges, einem militärischen Konflikt zwischen verschiedenen europäischen Mächten um die koloniale Vorrangstellung. Die Kapitulation der kubanischen Stadt offenbarte die Schwächen der spanischen Verteidigung in der Karibik und weckte auch Sorgen in Bezug auf *San Felipe*. Daher begann der Militäringenieur Antonio de Arévalo 1762 mit dem Bau der seitlichen Batterien, die er 1798 fertigstellte und die Burg in eine riesige Verteidigungsanlage verwandelte, die nie wieder angegriffen wurde, aufgrund der politischen und militärischen Situation in Cartagena zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die *San Felipe de Barajas* zu einer obsoleten Festung machte.

Nach der Unabhängigkeit der Stadt 1811, erlitt sie 1815 eine schwere Belagerung durch die Spanier, wodurch Cartagena de Indias ruiniert wurde und ihre politische und militärische Bedeutung verlor. Somit hörte die Burg *San Felipe de Barajas* auf, als Festung zu dienen und wurde verlassen. 1923 wurde die Gesellschaft *Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena* gegründet, mit dem Ziel die Denkmäler der Stadt zu erhalten, 1928 wurde dann mit Restaurierungsarbeiten der Burg unter der Leitung von Carlos Crismatt begonnen. *San Felipe de Barajas*, der Hafen sowie die restlichen Festungen und Baudenkmäler der Stadt wurden 1984 in die Weltkulturerbeliste der UNESCO aufgenommen und erinnern den Besucher noch heute an die denkwürdige Vergangenheit von Cartagena de Indias.



(izq.) Plano. Fuente: Segovia Salas, Rodolfo. *Las fortificaciones de Cartagena de Indias. Estrategia e historia*. Bogotá: Valencia Editores, 1982, p. 74, fig. 29. (der.) Vista oeste. Fotografía: Ivonne Correa-Wikipedia - CC-BY-SA-3.0, junio 2012.

(li.) Plan. Aus: Segovia Salas, Rodolfo. *Las fortificaciones de Cartagena de Indias. Estrategia e historia*. Bogotá: Valencia Editores, 1982, S. 74, Abb. 29. (re.) Ansicht von Westen. Foto: Ivonne Correa- Wikipedia - CC-BY-SA-3.0, junio 2012.

Bibliografía / Literatur

Saavedra, Santiago. *Puertos y fortificaciones en América y Filipinas*. Madrid: CEHOPU, 1985.

Segovia Salas, Rodolfo. *Las fortificaciones de Cartagena de Indias. Estrategia e historia*. Bogotá: Ancora Ediciones, 1996.

Zapatero, Juan Manuel. *Historia de las fortificaciones de Cartagena de Indias*. Madrid: Ed. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1979.

Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena. Página Web. Consulta 25 marzo 2015. URL:
<http://www.fortificacionesdecartagena.com/index.htm>

Iñigo Salto Santamaría

BA-Student am Institut für Europäische Kunstgeschichte / ZEGK
 Universität Heidelberg, Deutschland
 inigosaltos@gmail.com

Palacio de Valle | Palacio de Valle



Pablo Donato Carbonell und Alfredo Colli
Fanconetti, 1913-17, Cienfuegos, Kuba.
Gartenseitige Fassade.
Foto: © colinandnicola

Pablo Donato Carbonell y Alfredo Colli
Fanconetti, 1913-17, Cienfuegos, Cuba.
Fachada del jardín.
Fotografía: © colinandnicola

Die pittoreske Lage an der *Bahía de Cienfuegos* im Süden Zentralkubas, nur wenige Kilometer entfernt vom Zentrum der als „Perle des Südens“ bezeichneten Provinzhauptstadt Cienfuegos, ließ auf der Halbinsel *Punta Gorda* im ausgehenden 19. Jahrhundert ein Villenviertel entstehen, an dessen Spitze der sogenannte *Palacio de Valle*, ehemaliger Landsitz des Zuckermagnaten Acisclo de Valle y Blanco hervorragt. Das eklektizistische Kleinod, seit 1992 als Nationales Kulturdenkmal gewürdigt, gilt als das bemerkenswerteste Beispiel orientalisierender Villenarchitektur. Die orientalisierende Architektur auf der von den eingeborenen Siboney *Tureira* (Haus glänzender Schönheit) getauften Halbinsel, gab Anlass für eine Legendenbildung a la Tausendundeine Nacht. So soll zur Zeit der spanischen Eroberung der aus Liebe zu einer Eingeborenen akkulturierte Seefahrer José Díaz die autochthonen Götter um einen Palast so prächtig wie jene seiner andalusischen Heimat gebeten haben, bei dessen Anblick die Geliebte an das Machwerk schwarzer Magie glaubte und ihn zerstören ließ. So variantenreich die romantischen Legenden sich um diese „Alhambra a la cubana“ ranken, so unzureichend ist die historische Quellenlage, nach der im ausgehenden 19. Jahrhundert Don Celestino Caces das als *amparo* (Schutz/Zuflucht) überlieferte Terrain erwarb, um eine *quinta morisca*, ein Landhaus im maurischen Stil, errichten zu lassen. Unklar bleibt, ob und wie weit das Bauvorhaben des katalanischen Kaufmanns realisiert wurde, der nach seinem Rückzug aus dem Geschäftsleben das gut 1,7 ha große Anwesen an den Großindustriellen Alejandro Suero Balbín verkaufte, der es 1906 anlässlich der

La ubicación pintoresca de la península Punta Gorda en la bahía de Cienfuegos, situada en la costa sur de la parte central de Cuba, a sólo pocos kilómetros del centro de Cienfuegos, la capital de la provincia, conocido como la “Perla del Sur”, hizo surgir en este lugar a finales del siglo XIX un barrio de mansiones, del cual sobresale el llamado *Palacio de Valle*, una antigua quinta del magnate del azúcar Acisclo de Valle y Blanco. Esta joya ecléctica, valorada desde 1992 como Monumento Nacional, es el ejemplo más impresionante de residencias con improntas moriscas en el Caribe. La arquitectura morisca en la península, lugar que por los aborígenes siboney fuera llamada *Tureira* (casa brillante, hermosa), promovió el surgimiento de leyendas que se antojan de las Mil y Una Noches. Según éstas en épocas de la conquista, el marinero José Díaz, aculturado por su amor hacia una indígena haya solicitado a los dioses autóctonos un palacio de tanto esplendor como aquellos de su natal Andalucía, pero la amada mandó destruirlo creyendo que era producto de magia negra. Por una parte abundan las leyendas románticas respecto a esta “Alhambra a la cubana”, por otra existen grandes lagunas en las fuentes históricas. Se sabe que a finales del siglo XIX don Celestino Caces adquirió el terreno llamado “amparo” para construir ahí una quinta morisca. No queda claro cuánto avanzó la construcción emprendida por el comerciante catalán, quien al retirarse de la vida de negocios vendió esta propiedad de una extensión de 1,7 ha al potentado industrial Alejandro Suero Balbín, quien a su vez la destinó como regalo de boda al casarse su hija Amparo Teresa Suero Rodríguez con su paisano asturiano y compañero de negocios Acisclo de Valle y Blanco. Queda por

Vermählung seiner Tochter Amparo Teresa Suero Rodríguez mit dem asturischen Landsmann und Geschäftspartner Acisclo de Valle y Blanco als Hochzeitsgeschenk vermachte. Ob die Idee, den Landsitz im orientalischen Stil auszubauen, auf der Hochzeitsreise entstand, die das Brautpaar unter anderem in die spanische Heimat führte, oder Valle y Blanco, der als angesehen Bankier und Miteigentümer der ertragreichsten Zuckermühlen Kubas zu den einflussreichsten Magnaten der Zuckerinsel zählte, der exzentrischen Orientbegeisterung seiner europäischen wie nordamerikanischen Zeitgenossen erlag, gilt es zu klären. Anfang des 20. Jahrhunderts standen dem finanzstarken Großbürgertum und interessierten Bauherrn einschlägige Architekturjournale mit ersten Fotografien sowie zahlreiche Stichwerke und Lithographien als dezidierte Vorlage zur Verfügung. Der Entwurf für den 1913 in Auftrag gegebenen Ausbau geht auf den Bauingenieur und Architekten aus Cienfuegos Pablo Donato Carbonell (1865-1940) zurück, dessen Mitarbeit für das historisierende Stadtpalais der Familie Ferrer (1917-18) und die 1926 eingeweihte Nekropole *Tomás Acea* belegt ist. Unter der Aufsicht des italienischen Ingenieur-Architekten Alfredo Colli Fanconetti und hinzugezogener Spezialisten aus Frankreich, Italien, Spanien und arabischsprachigen Ländern wurde der 1,5 Millionen Peso teure Bau 1917 fertiggestellt. Auch die verwendeten Materialien wurden aus aller Herren Länder eingeführt: Carrara-Marmor und italienischer Alabaster, chinesisches Porzellan, europäisches Kristall, Keramik aus Venedig und Granada sowie Mosaiksteingut aus Talavera de la

esclarecer si la idea de convertir la villa en un palacio de estilo morisco nació durante la luna de miel que la pareja realizó a su natal España, como a otras tierras. O más bien si Valle y Blanco, quien por ser banquero reconocido y copropietario de los ingenios de azúcar más productivos de Cuba contaba entre los magnates de mayor influencia en la isla azucarera, sucumbió al entusiasmo excéntrico que sus contemporáneos europeos y norteamericanos profesaban por el oriente. A principios del siglo XX la alta burguesía pudiente tuvo a su disposición las revistas pertinentes de arquitectura, que incluían las primeras fotografías, así como múltiples grabados y litografías como modelos sugerentes.

El diseño de la modificación del edificio, contratada en 1913, se remonta al ingeniero y arquitecto Pablo Donato Carbonell (1865-1949) de Cienfuegos, cuya participación en el palacio urbano historisista de la familia Ferrer (1917-1918) y en la necrópolis *Tomás Acea*, consagrada en 1926, está documentada. Bajo la supervisión del ingeniero-arquitecto italiano Alfredo Colli Carbonetti y de especialistas de Francia, Italia, España y de países árabeparlantes el edificio se terminó en 1917, habiendo costado 1.5 millones de pesos. También los materiales de construcción provenían de países más diversos: mármol de Carrara y alabastro italiano, porcelana china, cristal europeo, cerámica de Venecia y Granada, así como loza para mosaicos de Talavera de la Reina, Toledo.

Fiel al estilo de las villas moriscas, la propiedad contaba con un jardín amplio, cuyo esplendor estaba deslindado con una reja bronceada que descansaba en bloques

Reina/Toledo.

Im Stile orientalischer Sommersitze verfügte das Anwesen über einen weitläufigen Garten, dessen Pracht ein auf dekorierten Blöcken ruhendes bronziertes Eisengitter umgab, durch das eine zinnenbewehrte Toreinfahrt im neogotischen Stil Einlass gewährte. Dem zweigeschossigen Bauwerk mit Souterrain, das ein durch Gusseisengeländer, barocke Balustraden und Zinnen gesichertes Terrassendach mit zahlreichen Turmaufsätzen abschließt, wurden zahlreiche hervorspringende Bauelemente angefügt, die einen sukzessiv gewachsenen Gebäudekomplex mittelalterlicher Bauart suggerieren. Bauzeitlich betrat man das Anwesen von der Seeseite im Süden, die ein weit aus der Gebäudeflucht hervortretender pavillonartiger Vorbau dominiert, den ein neogotischer Portikus sowie eine Gusseisenkonstruktion im Obergeschoss galerieartig umfassen und ein offen gestalteter Kiosk im neo-maurischen Stil bekrönt. Die glorreiche Ritterzeit des europäischen Mittelalters evoziert ein als Bodenmosaik gestalteter Tunieritter im Eingangsbereich und neogotische Tudor- und spitze Kleeblattbögen gepaart mit gezackten Spitz- und Hufeisenbögen im neo-maurischen Stil, die Zwillingsfenster und Fenstertüren überfangen.

Die gartenseitige Fassade, durch zahlreiche Vor- und Rücklagen und Turmaufsätze kontrastreich gegliedert, bildet ein Amalgam verschiedener Motive der hispano- und indo-islamischen Baukunst, venezianischer Palazzi und gotischer Burgenarchitektur. Die Vertikale betonen die an den Gebäudeecken polygonal vortretenden Turmarchitekturen und ein mit Hufeisenbogen dekoriertes Eingangsrisalit, dessen mit Drillingsfenstern verbauten Erker ein Türmchen

ornamentados, para entrar había que pasar por un portón de estilo neogótico, provisto de almenas. El edificio compuesto de dos pisos con sótano, delimitado por un techo que fungía como terraza, a su vez asegurada por una barandilla de hierro colado, balustradas barrocas y almenas, contando además con diversas torrecillas, fue provisto de múltiples elementos salientes que sugieren un conjunto de crecimiento sucesivo a la manera de los edificios medievales. En su época la entrada se encontraba en la parte sur del edificio que mira hacia el mar, y que es dominada por un saledizo a manera de pabellón, el cual sobresale considerablemente de la alineación del edificio y es circunscrito por un pórtico neo-gótico y una construcción de hierro colado en el piso alto a manera de galería, siendo ésta coronada por un quiosco abierto de estilo neo-morisco. Un caballero de torneo plasmado en el suelo de la entrada en forma de mosaico evoca el glorioso tiempo de los caballeros de la Edad Media europea, misma función que tienen los arcos neo-góticos de estilo tudor y trebolado apuntado, así como los arcos de abanico apuntado y herradura al estilo neo-morisco, que sirven de dintel a los ajimeces y puerta ventanas.

La fachada del jardín, estructurada por múltiples resaltes y torrecillas, que le otorgan un juego de contrastes, constituye una amalgama de distintos motivos provenientes del arte constructor hispano e islámico, de palacios venecianos y castillos góticos. El eje vertical es acentuado por las torres que sobresalen de manera poligonal en las esquinas del edificio y por un resalto ornamentado con arcos de herradura que sirve de entrada, cuyo mirador con ventanas triples es coronado por una pequeña torre hecha al estilo mogol de la India.

im indischen Mogulstil bekrönt. Ein indo-islamisches Motiv scheint auch für den Turmaufsatz im Ostrakt möglich, der an mogulzeitliche *Chhatris* (=Schirmartige Kuppel) erinnert, wie das am Musamman Burj (1631-40), einem Wohnturm innerhalb der Palastanlage des Roten Forts im nordindischen Agra, der für die Aussicht auf den nahegelegenen Taj Mahal gerühmt wurde. Der westliche Treppenturm dagegen weist mit seinem Kragsteinkranz gestützten Pseudo-Wehrgang mit Zinnen, stilisierten Schießscharten und einer bekrönender Turmlaterne eine eklektische Mischung mittelalterlicher Burgenarchitektur mit neo-maurischem Baudekor auf. Horizontal dominieren jeweils symmetrisch um den Mittelrisalit angeordnete dreibogige Hufeisenarkaden, denen im Obergeschoss sechsbogige Maßwerkloggien mit sich kreuzenden Kielbögen zugeordnet sind, und ein gestaffelt vorragendes Kranzgesims mit neogotischem Fächerdekor. Das Motiv dreibogiger Hufeisenarkaden, das als Viererarkade mit typisch cubanischen Buntglasfenstern an den Schmalseiten auftritt, stellt seit dem 10. Jahrhundert ein repräsentatives Bauelement kalifaler Palastarchitektur auf der Iberischen Halbinsel dar. Dabei zitiert die Hufeisenarkatur des gartenseitigen Aufrisses den Arkadeneingang zum Gesandtenaal im Alcázar von Sevilla und somit die mudéjare Baukunst des 14. Jahrhunderts, während deren Konzept als Laubengang mit übergeordneten sechsbogigen Loggien ein Motiv venezianischer Palazzi des Quattrocento darstellt.

Der heutige Besucher tritt gartenseitig von marmornen Sphingen bewacht durch einen

Asimismo se puede suponer un motivo islámico como origen de la torre en la sección oriente del edificio, la cual remite a los *chhatris* mogoles (cúpulas en forma de sombrilla), como el del Musamman Burj (1631-1640), una torre del homenaje del conjunto palaciego del Fuerte Rojo en Agra, al norte de la India, el cual fue famoso por su vista al vecino Taj Mahal.

En contraposición a ésta, la torre de escalera ubicada en la parte occidental, con su pseudo adarve provisto de almenas y troneras estilizadas, sostenido por una corona de ménsulas y coronado por una linterna, presenta una mezcla ecléctica de la arquitectura de los castillos medievales y decoración neo-morisca. El eje horizontal del edificio es dominado por arcos de herradura dispuestas simétricamente a ambos lados del resalto central, tres de cada lado, que son conjugados con las logias de tracería de seis arcos aquillados entrecruzados del piso superior y con una cornisa de coronamiento escalonada ornamentada con abanicos neo-góticos. El motivo de las arquerías triples de herradura, en los lados estrechos del edificio elaborado como arquería cuatuple con los típicos vitrales cubanos de colores, constituye desde el siglo X un elemento constructivo representativo de la arquitectura califal en la Península Ibérica. La arquería de herradura del alzado de la fachada al jardín cita la arquería de la entrada al Salón de embajadores en los Reales Alcázares de Sevilla y así al arte mudéjar del siglo XIV, mientras su concepción en forma de una galería con logias sobrepuestas formadas por seis arcos representa un motivo arquitectónico de los palacios venecianos del Quattrocento.

El visitante entra al edificio por el lado del jardín, vigilado por esfinges de mármol, y

mit *Alfiz* und Wappen dekorierten Hufeisenbogen ins Vestibül, das zwei dreibogige Stuckarkaden mit erhöhtem Mittelbogen gliedern. Ein dezidiertes Alhambra-Zitat, das in Aufriss und dem übernommenen *Muqarnas* (=Stalaktiten) Dekor der Kapitelle auf eine Stichvorlage des nördlichen Portikus im Myrthenhof der *Casa Real Vieja* hinweist. Der östliche Mittelbogen führt zu einem offenen Speisesalon, dessen mit Stuckdekor überzogene kassettenartige Decke ebenso ins Auge fällt wie ein *Muqarnas*-Bogen, der die zentrale Fenstertür der Ostwand überfängt, ein weiteres Zitat alhambresker Baukunst. Der Mittelbogen der westlichen Arkade leitet über eine gegenläufige U-Treppe aus Marmor in die Beletage mit acht Wohnräumen, deren Dekor unter anderem dem französischen Barock und frühklassizistischen Louis-Seize-Stil entlehnt ist. Von hier führt eine schmiedeeiserne Spindelstiege im Westturm auf das mit neogotischen Pseudo-Türmchen bekrönte Flachdach, das, dank einer schattenspendenden Pergola und seeseitigem Kiosk im neo-maurischen Stil, in seiner gesamte Gebäudetiefe die Funktion eines Belvedere übernimmt.

Hier inszeniert sich einer der einflussreichsten Zuckmagnaten des Archipels als reicher Emir und verwirklicht jenen großbürgerlichen Traum von Tausendundeiner Nacht, der in Form orientalisierender Villen und Sommerresidenzen seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa en vogue ist und nicht zuletzt dank interessierter Weltausstellungsbesucher um die Jahrhundertwende auch die Neue Welt erobert hatte. Der *Palacio de Valle* ist nicht das einzige Beispiel orientalisierender Architektur auf Kuba, die in der Forschungs-

cruza un arco de herradura provisto de alfiz y escudo para llegar al vestíbulo, el cual es estructurado por dos arcadas triples estucadas, cuyo arco central es elevado. Se trata de una clara cita de la Alhambra que en su alzado y decoración de los capiteles con *muqarnas* remite a un grabado del pórtico norte del Patio de los Arrayanes de la Casa Real Vieja. El arco central de lado oriente lleva a un comedor abierto, cuyo techo de artesonado estucado salta a la vista, igual que el arco con *muqarnas* en la puerta ventana central del muro oriente, otra cita del arte constructivo de la Alhambra. El arco central de la arcada occidental del vestíbulo conduce a través de una escalera marmórea en forma de U al *piano nobile* con sus ocho salones, cuya decoración se inspiró en gran parte en el barroco francés y en el estilo neoclásico de Luis VI. Desde este piso una escalera de caracol, ubicada en la torre occidental, permite el acceso al techo coronado por varias pseudo torres neo-góticas. Éste sirve, gracias a la sombra brindada por una pérgola y el quiosco neo-morisco ubicado hacia el mar, como Belvedere a lo ancho de todo el edificio.

Aquí uno de los magnates de azúcar más influyentes del archipiélago se pone en escena como gran emir y convierte en realidad este sueño de la alta burguesía tomado de las *Mil y Una Noches*, que en forma de villas y residencias de verano con impronta morisca estaba de moda en Europa desde la mitad del siglo diecinueve y que, no sólo gracias a los visitantes de las exposiciones universales, al terminar el siglo había conquistado también el Nuevo Mundo. El *Palacio de Valle* no es el único ejemplo de arquitectura morisca en Cuba, la cual hasta ahora ha quedado casi completamente fuera de la atención de los

literatur bisher kaum Beachtung fand. Eine eingehende Untersuchung der dezidierten Auswahl alhambresker Bauzitate, die klären könnte, auf welchen Rezeptionswegen die Alhambra als Paradigma jenes „imaginären Orients“ von der Alten in die Neue Welt kam und auf die Karibikinsel, bleibt ein Desiderat der Zukunft.

investigadores. Un estudio más profunda de la selección decidida de citas de la arquitectura alhambrena, que podría revelar cuáles fueron las vías de recepción por las que la Alhambra como paradigma de aquel “oriente imaginario” hizo su camino del Viejo al Nuevo Mundo y así a la isla caribeña, sigue siendo un gran desiderátum.



(li.) Seeseitige Fassade. Foto: Travel Aficionado, Dezember 2009, Creative Common Licence Attribution-NonCommercial 2.0 Generic. (re.) Speisesaal. Foto: Alexandra Ade, November 2008.

(izq.) Fachada hacia el mar. Fotografía: Travel Aficionado, diciembre 2009, Creative Common Licence Attribution-NonCommercial 2.0 Generic. (der.) Comedor. Fotografía: Alexandra Ade, noviembre 2008.

Literatur / Bibliografía

Danby, Miles. *Moorish Style*. London: Phaidon, 1995.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “El orientalismo en el imaginario urbano der Iberoamérica. Exotismo, fascinación e identidad”. *El orientalismo desde el Sur*. José Antonio González Alcantud (ed.). Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2006. 231-259.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “La Alhambra Viajera. Rutas Americanas de una obsesión.” *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*. José Antonio González Alcantud y Abdellouahed Akmir (eds.). Granada: Comares Editorial, 2008. 95-122.

Koppelkamm, Stefan. *Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa*. Berlin: Ernst & Sohn, 1987.

Rigau, Jorge. *Puerto Rico. Turn-Of-the Century Architecture in the Hispanic Caribbean 1890-1930*. New York: Rizzoli, 1992.

Alexandra Ade M.A.
alexade@gmx.de

Der Dschungel | La Jungla



Wifredo Lam, 1943, Gouache auf Papier auf Leinwand befestigt, 239,4 x 229,9 cm, The Museum of Modern Art, New York. Aus: Cullen, Deborah und Elvis Fuentes (Hrsg.). *Caribbean. Art at the crossroads of the world*. New York: El Museo del Barrio, 2012, S. 222.

Wifredo Lam, 1943, gouache sobre papel en lienzo, 239.4 x 229.9 cm, The Museum of Modern Art, Nueva York. Fuente: Cullen, Deborah y Elvis Fuentes (eds.). *Caribbean. Art at the crossroads of the world*. New York: El Museo del Barrio, 2012, p. 222.

Farbabbildung siehe: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=34666 Veá Imagen a color en:

Wild, undurchdringlich, geheimnisvoll – so wirkt der Dschungel des kubanischen Künstlers Wilfredo Lam in dem hier vorgestellten Gemälde. Dargestellt wird eine Gruppe von vier Figuren, die mit ihrer Umgebung förmlich zu verschmelzen scheinen. Die sichelmondartigen Gesichter der Wesen erinnern an Masken, ihre Körper lassen sich auf den ersten Blick kaum erkennen. Die auffallend großen und runden Gesäße der Wesen heben sich von dem sonst in die Vertikale gegliederten Hintergrund ab, ähnlich wie die ebenso überdimensionalen Hände und Füße, die zur Bildmitte hin gerichtet sind und zusammen mit den langen Beinen und Armen die Körper zu dominieren scheinen. Der Rhythmus dieser vertikal gegliederten Komposition scheint von einem Pflanzengewirr bestehend aus bunten Blätter durchbrochen zu werden. Die Figur am linken Bildrand hat den Kopf eines Pferdes, mit dem sie dem Betrachter, wie auch die beiden mittleren Gestalten, entgegen blickt. Durch die leuchtenden Augen der Wesen scheint es fast so, als würden sie den Betrachter mit ihrem eindringlichen Blick direkt ansehen. Das auffälligste Attribut ist wohl die mächtige Schere, die die halbmondgesichtige, rechte Figur in ihren Händen hält, während sie den Kopf zu den anderen Gestalten wendet. Bei näherem Betrachten lassen sich Brüste erkennen, die an reife tropische Früchte, etwa Mangos oder Papayas, erinnern. Die fast schon halluzinativ wirkenden Mischwesen befinden sich inmitten einer Vegetation, die mit ihren dünnen, in die Höhe wachsenden Pflanzen an ein Zuckerrohrfeld, das von wilden Pflanzen bewachsen ist, denken lässt. Durch die kalte blau-grüne, mit warmen Orange- und Gelbtönen

Salvaje, impenetrable y misteriosa resulta *La Jungla* del artista cubano Wilfredo Lam. En ella se representa un grupo de cuatro figuras, las cuales prácticamente parecen fundirse con su entorno. Las caras de media luna de los seres recuerdan máscaras, sus cuerpos casi no se pueden distinguir a primera vista. Las nalgas llamativamente grandes y redondas de los seres destacan del fondo estructurado verticalmente, al igual que las manos y los pies, asimismo descomunales, que están dirigidos hacia el centro de la imagen y junto con las piernas y los brazos largos dan la impresión de dominar los cuerpos. El ritmo de esta composición organizada verticalmente parece romperse por una maraña vegetal de hojas multicolores. La figura en la orilla izquierda de la pintura tiene cabeza de caballo, con la cual dirige la mirada hacia el espectador, como también los dos seres del centro. A razón de los ojos brillantes de los seres da la sensación como si enfocaran su mirada insistente directamente al espectador. El atributo más llamativo son seguramente las enormes tijeras, que la figura del lado derecho, de cara de media luna, sostiene en sus manos, mientras gira la cabeza hacia los otros seres. Una mirada más detenida permite reconocer pechos que recuerdan frutas tropicales maduras, por ejemplo mangos o papayas. Los seres híbridos que resultan casi halucinantes se encuentran en medio de una vegetación, la cual con sus plantas delgadas creciendo hacia lo alto permiten pensar en un cañaveral, cubierto de plantas silvestres. Por el colorido de tonalidad fría azul-verde, acentuado con cálidos tonos naranjas y amarillos, reflejando la variedad cromática de un paisaje tropical, los personajes se funden con la maraña densa, provocando casi

akzentuierte Farbgebung, die die bunte Farbvielfalt einer Tropischen Landschaft wiedergibt, verschmelzen die Gestalten mit dem dichten Gewächs, was fast wie ein Delirium wirkt; die Gestalten ähneln hierbei Fabelwesen, die mit ihrer umgebenden Welt, der Natur, untrennbar verbunden sind.

Der Dschungel entstand zwei Jahre, nachdem Lam von Europa zurück nach Kuba gekehrt war. 1924 bis 1941 verbrachte Lam in Europa, wo er sich besonders Studien europäischer Künstler widmete. In Paris wurde Lam in die Surrealistenkreise integriert, besonders Picasso zeigte großes Interesse an ihm. Als der zweite Weltkrieg in Europa ausbrach, stellte dies für viele Künstler der Avantgarde eine zunehmende Bedrohung dar, weshalb Lam zusammen mit zahlreichen anderen Künstlern und Intellektuellen nach Amerika floh. Durch die Rückkehr in seine alte Heimat, kam es in Lam zu einem inneren Aufbruch, welchen er in einer Serie von Dschungelbildern verarbeitete. Lam wurde plötzlich wieder mit den sozialen Problemen seines Heimatlandes, aber auch mit Erinnerungen aus seiner Kindheit wie rituelle Feiern und Geisterbeschwörungen konfrontiert, zu welchen er lange Zeit in Europa keinen Kontakt gehabt hatte. Lams Werk ist somit ein Resultat verschiedener Kulturen: Es verbindet westliche Moderne mit einem karibischen, primitiven Symbolismus, der rituelle Tänze und Ängste vor einer dämonischen Natur beinhaltet. Besonders interessant ist *Der Dschungel*, da er fast alles vereint, was typisch für den wohl bekanntesten Vertreter des karibischen Surrealismus ist, wie die Fantasiewesen, die eine Mischung aus Tier und Mensch sind, die vom europäischen Surrealismus inspirierte

un delirio; las figuras se asemejan a seres de fábula ligados indisolublemente al mundo natural que les rodea.

La Jungla fue creada dos años después de que Lam haya regresado a Cuba desde Europa. Vivió en este continente de 1924 a 1941, donde se dedicó sobre todo al estudio de artistas europeos. En París Lam fue integrado al círculo surrealista, especialmente Picasso mostró gran interés en él. Al estallar la Segunda Guerra Mundial en Europa, para muchos artistas de la vanguardia la situación representaba una amenaza creciente, por lo cual Lam huyó rumbo a América junto con muchos otros artistas e intelectuales. El regreso a su antigua patria, provocó una confusión interna en Lam, la cual procesó en una serie de imágenes selváticas. De pronto Lam se vio confrontado nuevamente con los problemas sociales de su tierra, pero también con los recuerdos de su niñez, como las celebraciones rituales y la nigromancia, con lo cual no había tenido ningún contacto por mucho tiempo en Europa.

Por tanto la obra de Lam es el resultado de distintas culturas: conecta la modernidad occidental con un simbolismo primitivo caribeño, que contiene danza rituales y el miedo ante una naturaleza demoniaca. *La Jungla* es especialmente interesante, porque une prácticamente todo lo que es típico para este representantes probablemente más conocido del surrealismo caribeño, como son los seres fantásticos, que constituyen una mezcla de animal y ser humano, la técnica inspirada en el surrealismo europeo y la crítica de las injusticias sociales de su patria, que Lam pretende integrar en su obra. No sólo las raíces caribeñas de Lam son representadas en su obra con la ayuda del método surrealista, un juego

Technik und die Kritik an den sozialen Missständen seiner Heimat, die Lam in sein Werk miteinbringen will. Denn nicht nur die karibischen Wurzeln Lams werden in dem Werk mithilfe der Methode des Surrealismus, einem Spiel zwischen Traum und Wirklichkeit, dargestellt, sondern auch auf Probleme des Landes will Lam aufmerksam machen. „*In meinen Gemälden sind Probleme*“ sagte er einst über seine Kunst. Und Probleme dürften nicht ignoriert werden. Lam wollte Werke schaffen, die das Leben reflektieren und „*das Drama seines Landes*“ wiedergeben, wie er selbst berichtete. Besonders durch seine Reise durch Europa und seine Erfahrungen mit dem Faschismus engagierte sich Lam zunehmend politisch. In seinen Werken verwendete er oft hierfür Metaphern, wie beispielsweise die symbolische Darstellung des Zuckerrohrs, das sowohl auf Elend und Ausbeutung, als auch auf Reichtum verweist. Als visuelle Metapher spiegelt *Der Dschungel* die Magie tropischer Vegetation und der reichen Schöpfungen der Natur wieder. Das Gemälde sticht besonders aus Lams Werken heraus, da es die Bandbreite seiner experimentellen Versuche in dieser Komposition vereint: sowohl europäische, surrealistische, als auch karibisch-tropische Aspekte, wie die Götter und Dämonen, aber auch Rituale der afro-karibischen Kultur, die fast schon als primitive Kunst zu bezeichnen sind. Der Dialog zwischen dieser und den westlichen Aspekten in der Kunst Lams lassen sich besonders durch den großen Einfluss afrikanischer Kulturen auf die Karibik begründen. Durch die Versklavung der Bewohner Afrikas ab dem 16. Jahrhundert wurde Afrikas kultureller Einfluss in Amerika zunehmend präsenter. Somit kam es zu einer Vermischung der Bräuche, Weltansichten und

entre sueño y realidad, sino Lam también quiere llamar la atención hacia los problemas de su tierra. „*En mis pinturas hay problemas*“, expresó una vez sobre su arte. Y los problemas no deben ser ignorados. Lam quiso crear obras que reflexionan acerca de la vida y que reflejen „*el drama de su país*“, como él mismo refirió. Especialmente por su viaje por Europa y sus experiencias con el fascismo Lam se comprometió cada vez más políticamente. A menudo utilizó en su obra metáforas para ello, como por ejemplo la representación simbólica de la caña de azúcar, que remite tanto a la miseria y la explotación, como a la riqueza. Como metáfora visual *La Jungla* refleja la magia de la vegetación tropical y las ricas creaciones de la naturaleza.

Las Jungla destaca especialmente de la obra de Lam, ya que une el abanico de sus ejercicios experimentales en esta composición: tanto aspecto europeos surrealistas como caibeños tropicales, como son los dioses y demonios, pero también los rituales de la cultura afrocaribeña, que casi pueden llamarse arte primitivo. El diálogo entre éste y los aspectos occidentales en el arte de Lam tienen su fundamento sobre todo en la fuerte influencia de las culturas africanas en el Caribe. Por la esclavización de los habitantes de África desde el siglo XVI la influencia cultural de África en América se hizo cada vez más presente. Así hubo una mezcla de costumbres, cosmovisiones y prácticas artísticas en las Américas, que finalmente se reflejan en la selva de Lam: La disposición de los seres posee un ritmo que evoca la danza de un ritual tribal, como también las máscaras refieren a las obras de arte popular africano. Lam recalca que la influencia de África constituye un componente esencial de la identidad cultural cubana. Quizás

künstlerischen Praktiken in Amerika, welche sich letztendlich in Lams Dschungel wieder spiegeln: Die Anordnung der Wesen gleicht einem Rhythmus, der an den Tanz eines Stammesrituals erinnern mag, aber auch die Masken derer verweisen auf die Werke afrikanischer Volkskunst. Lam macht hierbei deutlich, dass der Einfluss Afrikas einen wesentlichen Bestandteil der kulturellen Identität Kubas darstellt. Womöglich ist Wifredo Lam sogar der erste Künstler, der die Bedeutung Afrikas in der kubanischen Tradition bewusst künstlerisch zum Ausdruck bringt. Genau diese Aspekte waren es, durch die das Werk bereits bei seiner Ausstellung in der Galerie Pierre Matisse in New York 1943 einen Skandal hervorrief: Mit seinen erschaffenen Kreaturen und seinen Visionen eines wilden tropischen Regenwaldes überraschte Lam das Publikum. *Der Dschungel* wurde zu einem Symbolbild der Länder des globalen Südens.

Seit Ende der vierziger Jahre sind Lams Werke in so gut wie allen europäischen Ländern, in Lateinamerika und den USA zu sehen und wurden weltweit mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Mit *Der Dschungel*, das oft als Wifredo Lams Hauptwerk bezeichnet wird, hat der Künstler eine eigene Traumwelt erschaffen, die er mit seinen Kreaturen bevölkerte. Ein surrealer Ort, der zwar lediglich in Lams Bildern existiert, jedoch trotz seiner bizarren, fantasievollen Gestalten auf reale Probleme verweist. Hierbei soll es keinesfalls um eine realitätsgetreue Illustration eines kubanischen Regenwaldes gehen, sondern vielmehr um eine visuelle Metapher, die, inspiriert durch die Kultur und tropische Vegetation Kubas, einen psychischen Zustand

Wifredo Lam sea el primer artista que conscientemente expresa en su obra la importancia de África en la tradición cubana. Justo estos aspectos provocaron un escándalo, cuando en 1943 la obra fue expuesta en la Galería Pierre Matisse de Nueva York: con sus criaturas creadas y sus visiones de una selva trópic salva je Lam sorprendió al público. *La Jungla* se convirtió en una imagen icónica de los países del Sur global.

Desde finales de los años cuarenta la obras de Lam se mostraron prácticamente en todos los países europeos, en América Latina y los Estados Unidos y han sido galardonados con numerosos premios a lo ancho del mundo. Con *La Jungla*, a menudo señalada como la obra principal de Wifredo Lam, el artista ha creado su propio mundo de ensueño, poblándolo con sus criaturas. Un lugar surrealista, que sólo existe en las pinturas de Lam, pero aún así y a pesar de sus figuras bizarras se refiere a problemas reales. No es la intención ilustrar realistamente la selva tropical cubana, sino más bien una metáfora visual que, inspirada en la cultura y la vegetación tropical de Cuba, trasmite una condición mental y hace referencia a los problemas sociales de Cuba y la diversidad multicolor de la naturaleza. Por tanto Wifredo Lam tematiza en su obra su identidad propia, pero al mismo tiempo su patria y la diversidad cultural de ésta.

vermittelt, auf die sozialen Probleme Kubas und die bunte Vielfalt der Natur verweist. Wifredo Lam thematisiert in seinem Werk somit seine eigene Identität, aber auch seine Heimat und die kulturelle Vielfalt derer.

Literatur / Bibliografía

Ades, Dawn (Hrsg.): *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*. New Haven, Conn. [u.a.]: Yale University Press, 1989.

Cullen, Deborah und Elvis Fuentes (Hrsg.). *Caribbean. Art at the crossroads of the world*. New York: El Museo del Barrio, 2012.

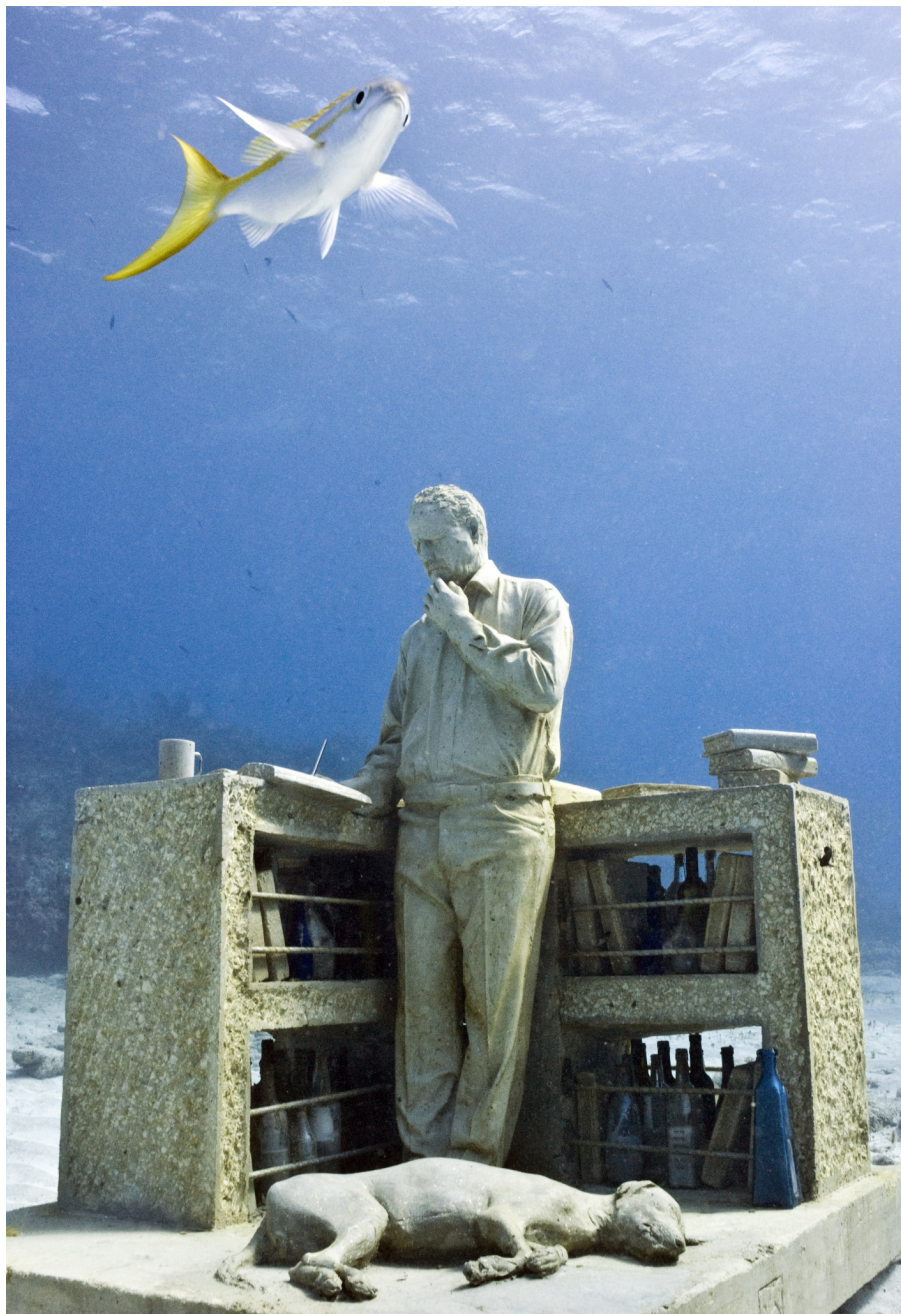
Krempel, Ulrich (Hrsg.). *Wifredo Lam*. Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2. Juli - 4. September 1988; Kunstverein Hamburg 19. November 1988 - 8. Januar 1989. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1988.

Mosquera, Gerardo. "Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla". *Wifredo Lam*, Ausstellungskatalog Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 29 de septiembre - 14 de diciembre de 1992 ; Fundación Joan Miró, Barcelona, 21 de enero - 28 de marzo de 1993. Madrid, 1992. 21-41.

Theresa Stärk

BA-Studentin am Institut für Europäische Kunstgeschichte / ZEGK
Universität Heidelberg, Deutschland
t.staerk@stud.uni-heidelberg.de

The Dream Collector | *El Recolector de sueños*



Jason deCaires Taylor, 2009, Beton,
2,00 x 2,20 x 1,70 m, Tiefe 8.0 m,
Museo Subacuático de Arte, Isla Mujeres,
Cancún, Mexiko. Foto: Mit freundlicher
Genehmigung des Künstlers.

Jason deCaires Taylor, 2009, hormigón,
2.00 x 2.20 x 1.70 m, profundidad 8.0 m,
Museo de Arte Subacuático, Isla Mujeres,
Cancún, México. Fotografía: cortesía del
artista.

“In my work I aim to encourage insight into our human relationship with the uncharted space that occupies over two-thirds of our planet” schreibt der Künstler und Taucher Jason deCaires Taylor in *The Underwater Museum* über seine Unterwasserskulpturen im Museo Subacuático de Arte (MUSA) vor Cancún in der mexikanischen Karibik, zu denen auch *The Dream Collector* südlich der Isla Mujeres gehört. Neben dem Unterwasserskulpturenpark vor der Insel Grenada ist dieses 2009 von Taylor mitbegründete Museum das zweite Großprojekt des Künstlers in der Karibik. Mitten in einer Touristenhochburg gelegen beherbergt es auf 420m² mehr als 500 (über)lebensgroße Skulpturen in zwei Unterwassergalerien. Derzeit sind neben Jason deCaires Taylor vier weitere Künstler an dem Projekt beteiligt, das sich mit der Interaktion von Kunst und Meereswelt auseinandersetzt und mit seinen Arbeiten das Entstehen von Korallenriffen unterstützt, da in der Karibik in den letzten Jahrzehnten etwa 60 bis 80% der Korallenriffe zerstört worden sind. Taylors Skulpturen befassen sich mit verschiedenen zeitgenössischen Alltagssituationen, die gesellschaftskritisch interpretiert werden können. Eine Spannung entsteht dadurch, dass diese Themen auf die ihnen fremde Meeresumgebung treffen. Während Taylors Werke in der kunsthistorischen Forschung bisher wenig Beachtung gefunden haben, sind sie dafür in Form von Fotografien, Videos, Interviews und Reportagen in den digitalen Medien umso präsenter.

Die Betonskulptur *The Dream Collector* steht acht Meter unter der Wasseroberfläche auf einer auf dem Meeresboden fest angebrachten quadratischen Betonplatte und zeigt die

“En mi trabajo me propongo fomentar la comprensión de nuestra relación humana con el espacio inexplorado que ocupa más de dos terceras partes de nuestro planeta”, escribe el artista y buceador Jason deCaires Taylor en *El Museo Subacuático* acerca de sus esculturas sumergidas en el Museo Subacuático de Arte (MUSA) delante de Cancún, en el Caribe mexicano, al cual pertenece *El Recolector de Sueños* al sur de Isla Mujeres. Además del parque de esculturas sumergidas frente a la isla de Granada, este museo cofundado en el 2009 por Taylor es el segundo gran proyecto del artista en el Caribe. Ubicado en medio de un popular destino turístico alberga en una superficie de 420m² más de 500 esculturas de tamaño (más del) natural repartidas en dos galerías bajo el agua. Actualmente, además de Jason deCaires Taylor otros cuatro artistas participan en el proyecto, que se ocupa de la interacción del arte y el mundo marino y apoya con su labor el desarrollo de los arrecifes de coral, dado que en el Caribe alrededor del 60 al 80% de éstos ha sido destruidos en las últimas décadas. Las esculturas de Taylor tratan de diversas situaciones cotidianas de la vida contemporánea que pueden interpretarse de crítica social. Una tensión surge de la confrontación de éstas con el entorno marino ajeno a ellos. Si bien hasta ahora las obras de Taylor apenas han sido tomados en cuenta por los investigadores de historia del arte, han estado más presente en forma de fotografías, videos, entrevistas y reportajes en los medios de comunicación digitales.

La escultura de hormigón *El Recolector de sueños* a ocho metros debajo de la superficie del agua, fijada al lecho marino en una losa cuadrada de concreto, es la representación

realistische Darstellung eines Mannes mittleren Alters, der in der Ecke einer zweiarmigen Theke mit Flaschenregal lehnt, auf der Bücher verteilt sind und eine Tasse steht. Die menschliche Figur ist von einem mit Hemd und Hose bekleideten Lebendmodell abgenommen. Der Mann mit kurzem gewelltem Haar fasst mit den Fingern seiner linken Hand in nachdenklicher Geste an sein Kinn, den Kopf leicht nach unten geneigt geht sein Blick in Richtung eines Buches, in das er mit der rechten Hand etwas notiert. Vor ihm liegt entspannt schlafend ein Hund, in der traditionellen Ikonographie ein Sinnbild der Treue. In den zu beiden Seiten offenen Regalen findet sich neben Büchern eine große Ansammlung verschiedenfarbiger Glasflaschen mit Nachrichten, die unterschiedliche Personen für das Projekt verfasst haben, deren Inhalt aber dem Betrachter verborgen bleibt.

Die Skulptur besitzt narratives und philosophisches Potential, denn sie bietet vielfältigen Interpretationen eine Oberfläche. Da der Traumsammler in seinem Archiv Träume verwahrt, deren Aufbewahrungsart das Thema Flaschenpost evoziert, bleibt dem Betrachter überlassen, über Art, Inhalt und Bedeutung der Träume zu sinnieren. Die abstrakte Botschaft des Traumthemas wird durch den vom Künstler intendierten veränderlichen Charakter der Skulptur ergänzt, welcher Dynamik und Prozesshaftigkeit der biologischen Abläufe im Meer veranschaulicht. Am pH-neutralen Beton beginnt nach sechs Tagen bereits das Algenwachstum, Korallen setzen sich an den Kanten und vom Bildhauer aufgerauten Flächen besonders gut fest. So entsteht ein umweltverträgliches, künstliches Riff, das unzähligen Meerestieren Schutz bietet. Die Skulptur wandelt sich durch den Bewuchs, da Algen, Polypen und Korallen ihr eine neue

realista de un hombre de mediana edad apoyado en la esquina de una barra de bar con botellero, sobre la cual están repartidos libros y una taza. La figura humana está tomada de un modelo humano vestido con camisa y pantalón. El hombre de pelo ondulado y corto toca su barbilla con los dedos de su mano izquierda en un gesto pensativo, con la cabeza ligeramente inclinada hacia abajo dirige su mirada dirección a un libro, en el que apunta algo con su mano derecha. Frente a él está durmiendo un perro relajadamente, en la iconografía tradicional un símbolo de la fidelidad. En los estantes abiertos hacia ambos lados se encuentran libros y un conjunto de botellas de vidrio de diferentes colores con mensajes, que distintas personas han redactado para este proyecto, cuyo contenido, sin embargo, permanece oculto al espectador.

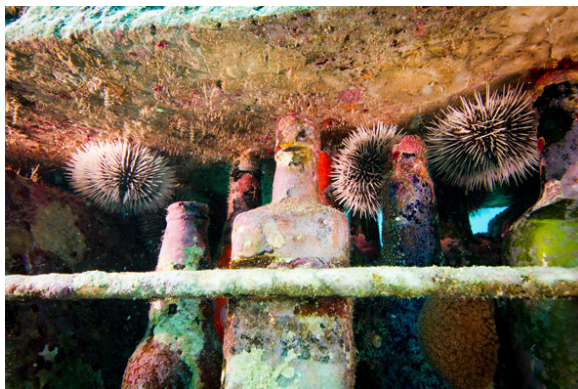
La escultura posee un potencial narrativo y filosófico, ya que se presta a diversas interpretaciones. Dado que el recolector de sueños conserva sueños en su archivo, cuya manera de resguardo evoca la temática del correo de botellas, queda al espectador reflexionar acerca del tipo, el contenido y el significado de los sueños. El mensaje abstracto de la temática de los sueños es complementado por el intencionado aspecto cambiante de la escultura, que ilustra la dinámica y el carácter procesual de los fenómenos biológicos dentro del mar. Después de seis días ya inicia el crecimiento de algas en el hormigón cuyo valor de pH es neutral, los corales se arraigan fácilmente en los cantos y las superficies rugosas dejadas así por el escultor. De manera que surge un arrecife artificial compatible con el medio ambiente, que ofrece refugio a múltiples animales marinos. La escultura se transforma a razón de la vegetación, pues algas,

Struktur und Form sowie zudem eine andere Farbnote verleihen; das Bildnis wird mehr und mehr eins mit der Meeresflora, in manchen Fällen fast bis zur Unkenntlichkeit des ursprünglichen Kunstwerkes. Somit trägt Taylors Arbeit zur Wiederbelebung der Meereswelt bei und schärft vor Allem auch das Bewusstsein für die von Menschenhand herbeigeführten Schäden. Aufgrund seines Konzept und der Tatsache, dass der Künstler ein landschaftsfremdes Material dem Meeresraum überlässt, wird er von Carlo McCormick mit bedeutenden Earthworks-Künstlern wie Smithson, Heizer und de Maria in Verbindung gebracht.

Die durch die Lokalisierung auf dem Meeresgrund einerseits erschwerte Rezeption des Kunstwerkes ermöglicht andererseits ein besonderes Erlebnis. Um sich der Skulptur zu nähern, muss der Betrachter seine natürliche Lebensumgebung verlassen und sich in einen Raum begeben, der ihn nur eine begrenzte Zeit verweilen lässt. Die durch das Medium bedingte Schwerelosigkeit und Empfänglichkeit begünstigen einen Perspektivwechsel, nicht zuletzt dadurch, dass die Betonskulptur in ihrer Dreidimensionalität aus verschiedenen Winkeln wahrgenommen werden kann, wenn auch die Skulptur in ihrer Vielansichtigkeit eine Hauptansicht, in der Hund, Mann und Theke hintereinander stehen, zu haben scheint. Die vom Betrachter verlangte Bewegung, die verschiedenen Möglichkeiten der Annäherung und der veränderliche Charakter der Skulptur machen sie nur im jeweiligen Erleben erfahrbar und regen eine Identifizierung mit dem Traumsammler und eine Auseinandersetzung mit Themen wie Transzendenz, (Un)endlichkeit, Wandlungsprozesse sowie dem Verhältnis Mensch und Meer an.

pólipos y corales le otorgan una nueva estructura y forma, además de otra tonalidad; la imagen se une cada vez más con la flora marina, en algunos casos hasta casi volver irreconocible la obra artística inicial. De esta manera el trabajo de Taylor contribuye a la reanimación del mundo marino y agudiza ante todo la conciencia ante los daños provocados por los seres humanos. Por su concepto y porque el artista entrega al espacio marino un material ajeno al paisaje, Carlo McCormick lo relaciona con artistas importantes de la corriente de *Earthworks*, como Smithson, Heizer y de Maria.

La ubicación de la obra de arte en el fondo marino por una parte dificulta su recepción, pero por la otra posibilita una vivencia especial. Para acercarse a la escultura, el espectador tiene que abandonar su entorno natural de vida y adentrarse en un espacio que sólo le permite quedarse un tiempo limitado. La ingravidez y receptividad que surgen de este medio facilitan un cambio de perspectiva, no por último por el hecho que la tridimensionalidad de la escultura de hormigón puede ser apreciada desde diferentes ángulos, aunque de las múltiples vistas de la escultura parece ser privilegiada aquella donde se ven el perro, el hombre y la barra en una línea. El movimiento que se requiere del espectador, las diferentes posibilidades de acercamiento y el carácter mutable de la escultura sólo permiten que se experimente en el acto de cada vivencia y promueven una identificación con el recolector de sueños y una reflexión acerca de temáticas como la trascendencia, la (in)finitud, procesos transformadores, así como la relación entre el ser humano y el mar.



(oben) Details Kopf. Fotos: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers. (unten) Detail Flaschen. Foto: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

(arriba) Detalles de la cabeza. Fotografías: cortesía del artista. (abajo) Detalle de las botellas. Fotografía: cortesía del artista.

Literatur / Bibliografía

deCaires Taylor, Jason. "Foreword". *The Underwater Museum: The Submerged Sculptures of Jason deCaires Taylor*. Jason deCaires Taylor (Hg.). San Francisco: Chronicle Books LLC, 2014. 7-9.

McCormick, Carlo. "Deep Seeing. Meaning and Magic in Jason deCaires Taylor's Otherworld". *The Underwater Museum: The Submerged Sculptures of Jason deCaires Taylor*. Jason deCaires Taylor (Hg.). San Francisco: Chronicle Books LLC, 2014.10-17.

Schmitt, Cosima. "'Beton hält ewig'. Der Brite Jason deCaires Taylor versenkt seine Skulpturen im Meer. Ein Gespräch über Verstecke für kleine Fische, Selfies und politische Botschaften unter Wasser". DIE ZEIT Nr. 6/2015. 21.02.2015. URL: <http://www.zeit.de/2015/06/skulpturen-unter-wasser-jason-decaires-taylor> (28.04.2015)

Webseite Museo de Arte Subacuático. 2014. URL: <http://musacancun.org/> (18.05.2015)

Hanna-Sophie Steingräber

BA-Studentin am Institut für Europäische Kunstgeschichte / ZEGK
Universität Heidelberg, Deutschland
hsophie.steingraeber@posteo.de

Reseña | ***Beyond the Line.***
Cultural Narratives of the Southern Oceans
Michael Mann, Ineke Phaf-Rheinberger (eds.).
Berlin: Neofelis Verlag UG, 2014, 271 páginas.
ISBN: 9783943414141, ISBN: 3943414140

Es un lugar común decir que muchos libros, tanto académicos como populares, están limitados por su especialización disciplinaria, ya sea ésta histórica, literaria, antropológica, etcétera. *Beyond the Line. Cultural Narratives of the Southern Oceans* busca ir más allá de esos límites disciplinarios tradicionales. Sin embargo, “la Línea” (con mayúscula) se refiere aquí a lo que se conoce actualmente como el *Global South* (un término muy popular entre los políticos del G8 y en los mass media), el cual comprende aproximadamente los Océanos Australes. La Línea tuvo un pasado controvertido, desde que fue mencionada por primera vez en 1559 en el tratado de paz de Cateau-Cambresis, más específicamente en la afirmación “no hay paz más allá de la línea”, provocando el conocido debate entre *mare clausum* y *mare liberum*. Desde entonces la Línea se convirtió progresivamente en una frontera imaginaria entre un Norte imperialista y un Sur cada vez más dominado o colonizado, aquellas regiones a las cuales vagamente se hace referencia en el tratado como las situadas “más allá de la línea”. Sin embargo, la conceptualización de la línea como una frontera imaginaria ha tenido consecuencias geopolíticas amplias y reales: el Sur ha llegado a conocerse como un objeto de epistemologías occidentales, el Oriente definido por Edward Said como una construcción imaginaria del Occidente, beneficiando a las potencias imperiales europeas. Como los editores señalan en la introducción, en sus inicios “‘*Beyond the line*’ was never a legally fixed category, but a political instrument to enforce favorable conditions when negotiating treaties dealing with overseas maritime and territorial spaces.” Había por lo tanto una línea geográfica clara de demarcación entre los dos mares hasta entrado en el siglo XVIII, cuando “la Línea” se convirtió en sinónimo del Ecuador.

El subtítulo anuncia que *Beyond the Line* trata específicamente del Océano Austral, sumándose a la creciente bibliografía sobre los mares. Mientras que nuestra fascinación por los mares y la exploración de su complejidad ha existido desde el principio de los tiempos, nuestra percepción de los espacios marítimos ha sufrido un cambio drástico en los últimos siglos. No es de extrañar entonces que al comienzo de este nuevo milenio estén apareciendo libros, tanto de interés académico como populares, que reconsideran muchas ideas establecidas sobre los mares. Piénsese en publicaciones recientes, como *The Great Sea. A History of the Mediterranean* (2011) de David Abulafia y *The Sea and Civilization: A Maritime History of the World* (2013) de Lincoln Paine; libros que tratan particularmente la historia del Océano Índico, como *Monsoon. The Indian Ocean and the Future of American Power* (2010) de Robert D. Kaplan, *The Indian Ocean in World History* (2004) de Milo Kearney, y el libro homónimo de Edward A. Alpers (2013); sin olvidar los innumerables libros sobre la Ruta de la Seda que también se publicaron durante la última década; o las revisiones específicas de

la función de los pueblos del mar y su impacto, como el libro de Eric Cline, *1177 B.C.: The Year Civilization Collapsed* (2014), que logró ser nominado al Premio Pulitzer.

Beyond the Line, en cambio, intenta ofrecer una perspectiva trans-regional y transnacional, a la que añade un punto de vista comparado multifocal, pues entran en la ecuación comparativa más que los habituales dos términos (digamos A y B). Así, los términos de comparación que se presentan son no sólo dos autores o formas narrativas, sino que en la mayoría de los casos se comparan más de dos contextos culturales complejos (por lo general África, América Latina, el Caribe o Asia); contextos que hoy en día suelen ser calificados de “poscoloniales”. Huelga decir que la tarea propuesta por los autores –abarcar en una investigación comparativa poli-direccional y a menudo multilingüe– no es una tarea nada fácil, especialmente cuando uno pretende analizar las formas culturales con cierta profundidad. Es, además, interesante observar que el libro amplíe su enfoque comparativo y su perspectiva transatlántica al campo de los estudios culturales: mientras que los estudios transatlánticos llegaron a ser populares a través de obras como el importante estudio de Paul Gilroy sobre el “Black Atlantic”, los editores de este libro buscaron ir más allá del Atlántico como paradigma teórico. En lugar de ser guiados por las fronteras nacionales y lingüísticas como principio de organización, los ensayos insisten en las formas más fluidas de movilidad las cuales han determinado profundamente las formas culturales: el libro de hecho constituye una propuesta innovadora por considerar las rutas marítimas cruzando la Línea como una “zona de contacto” culturalmente productiva, de la que nació un número significativo de narrativas: narraciones que, según el destino de cada una, han sido olvidadas, borradas o conservadas. El comercio de esclavos, por ejemplo, como los editores explican elocuentemente en la introducción, no sólo trata del transporte de mano de obra de un lugar a otro, sino también de la transferencia de cultos, culturas, y también de creatividad. Como tal, *Beyond the Line* sigue una tendencia en las ciencias sociales impulsadas por antropólogos como James Clifford, cuya obra *Routes: Travel and Translation in the Late 20th Century* (1997) constituyó una propuesta innovadora en el campo de la antropología, ya que el antropólogo se convierte en viajero, respondiendo a múltiples vectores al establecer la cartografía de interacciones culturales.

El libro consta de ocho ensayos divididos en dos partes: la primera sección, “Estudiar el océano”, se centra en la vida marítima, mientras que la segunda, “Narrando el Océano”, se ocupa de los textos literarios como un determinado tipo de narraciones. Esta estructura bipartita proporciona al libro un marco coherente, y de hecho todas las contribuciones encajan perfectamente dentro de estas dos secciones. Aunque el libro no se suscriba de forma explícita a una agenda poscolonial, sí busca explícitamente llamar la atención sobre temas o grupos a menudo ignorados e etiquetados como “subalternos”, un término tomado en préstamo de la teoría poscolonial. La primera parte del libro tiene por objeto revisar visitas establecidas en una amplia gama de temas, donde los océanos se ven como “zonas de contacto” culturales que determinan la vida cotidiana de los piratas y bucaneros, soldados y esclavos. Dos ensayos se ocupan principalmente de la piratería y la violencia marítima. Otro ensayo, sin embargo, se centra en la vida marítima, revelando la historia del descubrimiento –o mejor dicho revisando la versión oficial de éste– del Celacanto, que fue posiblemente descubierto en 1589 (y no en 1938 como reza la versión oficial). La segunda parte se centra en la literatura desde una perspectiva comparada multi-regional. Dos autores enfatizan el concepto de “imaginario”, con el argumento de

que una red de imaginarios del Océano Índico ha ido surgiendo poco a poco: el enfoque de los *Indian Ocean Studies* ha sido demasiado estrecho, y los estudios de las literaturas hindú e africana debería incluir la escritura de la África del Sur, así como la de África Oriental.

En todo el libro se observa una llamada clara y contundente para adoptar un enfoque inter- o multidisciplinario: en el estudio de la literatura del Océano Austral, podemos beneficiarnos de la combinación de diferentes disciplinas, tales como de los estudios del Océano Índico y de los estudios marítimos, además de otras áreas. Aunque algunos ensayos (en la segunda parte) se ocupan de la literatura contemporánea, sería bueno, en futuros estudios, cubrir más ampliamente el período contemporáneo, con la finalidad de revisar cómo la Línea se encuentra todavía en varias y diversas formas arraigadas en el pensamiento eurocéntrico, así como lo recalcan los editores en la introducción. Respecto a la región oceánica sur, la reflexión sobre cómo el “Sur Global” es esencial en el siglo XXI está fuertemente apoyada por los nuevos actores políticos, quienes a su vez están en gran medida guiados por intereses geo-políticos. La Línea está muy presente, a pesar de que ahora se dibuja con tinta diferente. Para concluir, Ineke Phaf-Rheinberger y Michael Mann proponen un enfoque original al estudio de las narrativas de los Océanos Australes. El libro es de interés para los investigadores en una serie de campos, ya que actúa como un antídoto contra el escepticismo de los que menoscaban la utilidad del trabajo de investigación inter y multidisciplinario. De modo indirecto también es una propuesta firme para participar activamente en la mezcla de teorías y conceptos, un proceso que Françoise Lionnet denominó acertadamente la creolización de la teoría.

Dr. Kristian Van Haesendonck
Departement Letterkunde
Universiteit Antwerpen, België
kristian.vanhaesendonck@uantwerpen.be

uuus Miradas Mirada
Miradas Miradas
das Miradas
Miradas Mirada
Miradas Miradas
das Miradas
radas Mirada
as Miradas
iradas Mirada